

遷臺前的國軍電影事業（1926-1949）

陳佑慎

摘 要

國軍電影事業的沿革與發展，是重要但未引起足夠注意的課題。整體上，電影史研究仍有相當大的空白需填補，特別是統治者或政軍情勢所扮演的角色。在這當中，「軍事」對電影的運用，便比很多人想像地還更深入。國軍在建軍初年，已嘗試建立電影工作體系；和許多國家相比，毫不為晚。及至抗戰期間，國軍所屬的「中國電影製片廠」（中製），更一躍為大後方地區的最大製片機構，出品可觀數量的新聞片、劇情片。國軍另建立龐大的電影放映隊，下鄉工作；在中國電影尚屬於「城市」的年代，軍方的努力可謂耀眼非常。為了探析前揭現象，國內外因素必須考慮；以宣傳體制言，蘇俄、義大利、美國都曾是當局師法的對象。當然無可諱言的是，國軍也像其他官方機構，對於身上的宣傳手臂，無法總是揮使自如。值此「電影時代」猶方興未艾的今天，回顧這段歷史，應具意義。國民黨政權，特別是軍方的部分，如何在 1920 年代以降發展電影事業，是本文的焦點。

關鍵字：中國電影製片廠（中製）、放映隊、政治宣傳、軍隊政工制度（政戰制度）、勵志社

The Chinese Nationalist Army's Motion Picture Enterprise, 1926-1949

Yu-shen Chen*

Abstract

The motion picture enterprise of the Nationalist Army played an important role in modern Chinese history, but the exact role the authorities and political and military circumstances played is an unknown area that leaves a lot to be probed into and charted. The filmmaking business was in fact established in the military system since the start-up age of the Nationalist Army—an achievement in military propagation that defied most of nations during that time. During the age of Japanese invasion, the military “China Film Studio” became the largest filmmaking company in the homefront, churning out lots of newsreels and dramas. In order to show movies in the rural area, a propagation troop was organized and dispatched to the villages. It's significant in an age when movie was rare outside cities. In order to understand the boom of filmmaking during this time, foreign influences must be factored in. Russia, Italy and U.S. propagation policies were all resources that inspired the authorities in the practices of filmmaking. However powerful the filmmaking in propagation was, it's not unbridled. The red tape that paralysed many bureaucracies also infested military departments, neutralizing the effects the propagation could make. This paper focuses on how the Nationalist government, especially military departments, promoted the filmmaking business since 1920s. In an age that movies are flourishing as ever before, the history of filmmaking as accounted here shall be inspiring to those who are interested in its present and past.

Keywords: China Film Studio, Film Projection Team, Political Propaganda, the Political Work System of the Army, OMEA (Officers' Moral Endeavor Association)

* Ph.D. Student, Department of History, National Chengchi University

遷臺前的國軍電影事業（1926-1949）*

陳佑慎**

國防武力之前衛是空軍；
國防文化主力為電影。
際此非常時期，言國防者，
幸勿忽視電影。
——黎民偉，1936年元旦賀年卡¹

壹、前言

被譽為「中國電影之父」、「香港電影之父」的影人黎民偉，在1930年代，眼見中國值處危亡的關鍵時刻，曾有「國防武力之前衛是空軍，國防文化主力為電影」的洞見與呼籲。黎有此想法，實非偶然。當時，不論是飛行器或有聲電影，在中國猶屬前端技術，亟待發展與推廣利用。當政的國民黨政府，並非不留心這兩項新事物。1935年3月，蔣介石特意囑咐掌理航空業務的陳慶雲、周至柔，派員前往各省市中學生軍事訓練班演放電影，以提高青年對空軍的「熱情」。² 同年6月，政府當局又大張旗鼓地舉辦防空展覽會，並在南京各戲院放映防空影片，俾

* 本文承蒙兩位審查人提供寶貴意見，特此致謝。撰寫過程中，曾蒙國立政治大學邵銘煌教授提供資料，至為銘感。初稿以〈抗戰時期的國軍電影事業〉為題，發表於「九一八事變與抗日戰爭——第三屆海峽兩岸抗日戰爭史」學術研討會（財團法人中正文教基金會〔臺北〕、中國人民抗日戰爭紀念館〔北京〕合辦，2011年），蒙國史館張世瑛協修及其他與會學者惠賜寶貴意見，謹致謝忱。

收稿日期：2012年3月26日；通過刊登日期：2012年6月13日。

** 國立政治大學歷史學系博士班研究生

¹ 黎錫編訂，《黎民偉日記》（香港：香港電影資料館，出版年不詳），頁33。

² 「蔣中正致陳慶雲、周至柔電」（1935年3月24日），〈手稿錄底（二十一）〉，特交檔案—一般資料，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-080200-00416-152。

灌輸民眾的防空知識。³ 對南京政府而言，前述的防空電影放映，應是針對外敵日本的威脅，不無寓國防宣傳於電影的苦心。不誇張地說，黎民偉口中的國防「前衛」與「文化主力」，在現實中已有連結。

某種意義上，將電影與國防作連結的思維模式，是 20 世紀以降的全球性現象，背後則有種種的政治、技術、社會背景因素。「軍事」對電影技術的運用，比很多人所想像地還要更深入。德國最大電影公司 UFA (Universum Film AG)，在遭受納粹政府國家化以前，已經十分仰賴軍火工業克魯伯 (Krupp) 集團的資助。1935 年 UFA 發行的《意志的勝利》(*Triumph des Willens*) 紀錄長片，以充滿激情的影像，展現前年的紐倫堡納粹黨員大會。片中持鎗子代替步槍正步行軍的隊伍，意味著即使在《凡爾賽條約》的軍備限制下，德國仍可清晰地向全世界傳遞自身軍事實力。而數年後的美國五角大廈，同樣明白影像的重要性。好萊塢名導演 Frank Capra 於二次世界大戰期間為軍方攝製的《我們為何而戰》(*Why We Fight*) 系列紀錄片，可為一例。⁴ 國際影壇上的風吹草動，對中國並非沒有影響，這正是我們可討論的議題。

惟無可諱言的是，國軍在相關事務上的傳統，學界理解十分有限。更確切地說，學界就國民黨政權麾下電影事業的研究，尚在起步階段。長期以來，中國電影史的論著，很大程度是通過具體影片的文本解讀而來。依照張英進的分類，當中主要有「政治史」、「藝術史」、「文化史」三種取徑，不過個別著作常有交叉重疊。⁵ 所謂「政治」取徑，亦即偏重意識型態的判斷；例如程季華等著於 1960 年代的浩繁鉅著《中國電影發展史》，⁶ 頌揚左翼電影，貶抑「消極電影」的地位。但應強調的是，在重視「政治」元素的電影史論著中，官方機構的面貌依舊模糊，這是因為 1980 年代以前兩岸皆不具成熟的政治史研究環境。1980 年代以後，眾多

³ 〈防空展覽會放映防空電影〉，《中央日報》，1935 年 6 月 5 日，版 7。

⁴ Paul Virilio 著，孟暉譯，《戰爭與電影》(*Guerre et Cinema*) (南京：南京大學出版社，2011 年)，頁 10-15。Kristin Thompson, David Bordwell 著，廖金鳳譯，《電影百年發展史》(*Film History: An Introduction*) (臺北：美商麥格羅·希爾，1998-1999 年)，頁 401-406。

⁵ 有關中國電影史的研究回顧，參見張英進，〈導言〉，收入張英進主編，蘇濤譯，《民國時期的上海電影與城市文化》(*Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*) (北京：北京大學出版社，2011 年)，頁 7-14。另可參見馮筱才，〈從問題到史料：近代中國大陸電影史的重構與再寫〉，《華語電影工業：方法與歷史的新探索》(北京：北京大學出版社，2011 年)，頁 136-138。

⁶ 程季華主編，《中國電影發展史》(北京：中國電影出版社，1963 年)。

學者致力於擺脫政治的桎梏，就電影的美學效果、敘事結構及主題等進行討論，抑或分析相關的文化氛圍。⁷ 晚近的新研究趨向是探討「工業」、「市場」，這在過去被視為是史料欠缺的領域。⁸ 然而，擺脫意識型態教條後的電影史研究，對「政治」的關注猶屬不足。特別是，在重視電影「藝術」或「娛樂」特質的今天，政府部門（包括軍方）為「宣傳」目的所產製的「政策電影」（policy film），常被認為是兩者俱無。

其實，以歷史發展的角度言，自人類有政權之日，即存在統治者對人民的「教育」與「宣傳」。隨著政治組織與科學技術的演進，宣傳工具勢將推陳出新。例如，俄國十月革命爆發後，世人始見識到大規模通俗政治宣傳機制的作用。1920年代，國共兩黨不約而同地師法蘇俄，嘗試建立有效的政治宣傳與群眾動員體制，意即在此。⁹ 而19世紀末逐漸發展的電影技術，被視為繼文字、圖畫、舞臺戲劇之後的重要大眾傳播媒體。新的政治體，欲採用新的傳播媒體，自非偶然。國民黨政權，特別是軍方的部分，如何在1920年代以降發展電影事業，是本文的焦點。

針對前揭課題，可以「官營電影」框架進行討論。所謂「官營電影」，同時包含「國營」與「國民黨黨營」，分屬於黨、政、軍不同部門。¹⁰ 相較於民營電影，官營電影負有濃厚政策使命；在內部，不同系統的文化內容生產單位，又有不同的政策取向與體質，彼此之間更不乏競爭的態勢。而軍系電影事業之所以值得特別一談，除了可與20世紀的全球性現象作連結外，還基於以下理由。首先，軍事史研究，有必要針對軍事與戰爭所牽涉的政治、社會、文化現象，提出更深入的詮釋。¹¹ 其次，近代中國內憂外患方殷，軍事機構的組織與器材優勢得以浮現，

⁷ 李歐梵，〈20世紀三四十年代上海電影的都市氛圍：電影觀眾、電影文化及敘事傳統管見〉，收入張英進主編，蘇濤譯，《民國時期的上海電影與城市文化》，頁83-85。

⁸ 葉月瑜，〈導論〉，《華語電影工業：方法與歷史的新探索》，頁4。

⁹ Marianne Bastid-Bruguière, "Patterns of Propaganda Organization in the National Revolutionary Movement in China in the 1920s," *The Chinese Revolution in the 1920s* (New York: Routledge Curzon, 2002), pp. 3-20.

¹⁰ 在憲政民主化以前，國民黨黨營電影事業，雖非屬於「國家」，但難以列入民營類。參見楊燕、徐成兵，《民國時期官營電影發展史》（北京：中國傳媒大學出版社，2009年），頁2；杜雲之，《中華民國電影史》（臺北：行政院文化建設委員會，1988年），頁196-262。

¹¹ 以「文化」為例，可參見馮啟宏，〈戰爭與文化——近十年抗戰時期文化史的研究回顧〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，第53期（2006年9月），頁193-226；Barak Kushner, *The Thought War: Japanese Imperial Propaganda* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2006), pp. 117-155；總體

故在官營電影占有一席之地。國軍所屬的「中國電影製片廠」（以下簡稱「中製」），即使在 1949 年以後，仍是臺灣的幾大片廠之一，維持到 1990 年代。如果研究者有興趣，中共政權的「中國人民解放軍八一電影製片廠」，至今依舊活躍，或許是可資比較的對象。

有關國軍電影事業的資料，並非多見。主要可參考者，為 1980 年代軍方編印的《國防部中國電影製片廠廠史》，¹² 代表官方立場。中國大陸學者楊燕、徐成兵合著之《民國時期官營電影發展史》，乃晚近的代表性論著，書文也含括中製廠。這些著作，已賦予國軍電影事業稍清晰的面貌，惜受資料及其它限制，仍予人意猶未盡之感。例如，後者分別討論「個人名義」、「軍事機構」、「政府（黨）宣傳部門」的活動，但對 1920 年代國軍政工組織的試驗，以及勵志社在 1930 年代以降活動的敘述，大抵付之闕如。本文將指出，中製及其前身南昌行營政訓處電影股，乃國軍政治（政戰）工作發展史的重要一環，脈絡隱然可見。就此而言，政訓處電影股成立前的國軍電影工作，雖以失敗告終，仍有提出的必要。至於勵志社性質特殊，惟對相關發展確有耐人尋味的影響，亦應一併評析。過去同樣缺乏討論的是，當局嘗試建立面對全體軍民的電影宣傳體系；龐大的國軍電影放映隊之活動，便有待學者再細加深掘。為了建置這套網絡，當局除得承受國際因素，亦與現實政爭牽扯不清。本文將舉抗戰中後期為例說明，在美國及其他國內因素影響下，國軍電影事業如何於「軍隊政治工作」與「純粹軍事教育」間擺盪。國軍也像其它官方機構，對於身上的宣傳手臂，無法總是揮使自如；橫跨 1949 年國共政權鼎革的《武訓傳》事件，可能是較著名的極端案例。釐清前揭課題，不單裨益民國政治、軍事史的理解，也有助於電影史研究突破「都市」的藩籬。

電影相關史事的研究，仍有大量的檔案查閱工作等待學者完成。尤其是 1920 年代以前的中國影片大多已經散逸。1930-1940 年代間出產的影片，仍因硝酸銀材質易燃的限制，保存現況並非理想。¹³ 本文在前人基礎上，¹⁴ 主要仍以各種公私

說來，仍屬有待開拓的課題。

¹² 國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》（臺北：國防部中國電影製片廠，1985 年）。

¹³ 硝酸銀電影膠片易燃，常引發嚴重火災，時見諸於 1940 年代以前的新聞報導。1920 年代起，醋酸「安全膠片」問世，但無法迅速普及；在中國，1940 年代似仍未大量引進。見蒼雨，〈安全膠片〉，《申報》，1948 年 11 月 15 日，版 6。中製遷臺後，即因無冷氣空調設備，庫房內的影

文書、刊物、回憶文字等資料，勾勒遷臺前國軍電影事業的輪廓，並就各種歷史現象進行詮釋。個別電影的文本解讀、觀眾群體的反映分析，除於文旨必要外，不特別處理。後二者無疑仍是今後學界的所重，但限於本文篇幅、以及研究條件計，應留待它日進行。

貳、早年的草創發展

近代中國官方的電影宣傳，作為含括編、導、演、映的垂直網絡，國民黨可說開風氣之先；相較於北洋政府，國民黨政府更加重視意識型態、群眾動員之工作。但有意思的是，就像情報工作有「中統」與「軍統」之別，國民黨官方對電影事業的經營，也呈現文武分途發展。1933年，蔣介石命陳果夫與賀衷寒「速籌」有聲電影事業，¹⁵是國民黨官營電影的重要開端。賀衷寒代表的是軍隊政工系統，而陳果夫則是黨政系統。惟此後軍系電影事業幾經波折，人事更替頻繁，不若陳果夫及其「CC系」基本上主導黨政電影事業直至1950年。1950年底，抱病殘軀的陳果夫，以8千餘言的篇幅，向蔣介石檢討多年來興辦電影事業的成敗，意有所指地提及，他對軍系中製「設立與進步情形不詳」，字裡行間流露隔膜。¹⁶但這絕不是說軍系電影事業遭到輕忽，陳果夫至少明白中製曾從美援獲得可觀的新式器材。¹⁷

軍系電影事業的波折稍多，有其歷史因素。昔國民革命軍初建，在國民黨「聯俄容共」背景下，仿行蘇俄以黨治軍的政工制度。從廣州時期至北伐前期，革命

片於夜半自燃；大陸時期的影片，盡成灰燼。見國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁79。

¹⁴ 晚近仍有學者致力於相關史料的發掘，林德政進行的中製演員王珏口述訪談，可為一例。見王珏口述，林德政訪問記錄整理，《國際明星王珏先生演藝生涯訪談錄》（臺北：國史館，2010年）。

¹⁵ 「蔣中正致陳果夫、賀衷寒電」（1933年5月27日），〈統一時期（八十四）〉，籌筆—統一時期，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-010200-00084-049。

¹⁶ 「陳果夫呈蔣中正檢討電影事業創辦十餘年之工作報告」（1950年12月），〈專件（三十三）〉，特交檔案—一般資料，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-080200-00387-011，頁4。

¹⁷ 「陳果夫呈蔣中正檢討電影事業創辦十餘年之工作報告」（1950年12月），〈專件（三十三）〉，特交檔案—一般資料，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-080200-00387-011，頁11。

軍由政工組織主導駐地內的宣傳活動，包括電影放映。當時仍是電影的默片時代，但電影在政治宣傳上的效力，已經悄然浮現。1926年6月，廣州市政府公安局政治部呈請通令各戲院每次開幕前「先映總理遺像及遺囑」，國民黨中常會決議照准辦理。¹⁸ 這是筆者所見最早的相關規定。黃埔軍校附屬的「血花劇社」，也配置電影人員與設備，後劃歸北伐軍總政治部，肩負攝影與放映工作。¹⁹ 而曾在1924年拍攝國民黨第一次全國代表大會紀錄片，首開官方電影宣傳濫觴的黎民偉，亦於1927年4月擬就「軍事電影宣傳計畫書」，送呈東路軍前敵總指揮部政治部。²⁰ 然而，這類堪稱軍系電影事業雛形的工作，難稱順利。5月，武漢國民政府仿蘇俄例，由軍委會總政治部開辦「京漢鐵路宣傳列車」，車上除滿載靜態宣傳品外，特別之處便是下鄉放映蘇俄影片；不幸革命軍對蘇俄宣傳手法的囫圇吞棗，顯然難以激起農民共鳴，宣傳列車最後落得遭河南紅槍會搗毀的命運。²¹ 7月，南京國民革命軍總政治部宣傳科之電影股，有意「攝製戲片，以為宣傳資料」；惜成立時間匆促，裝置未臻完善。²² 其後國民黨澈底「分共」，連帶地俄式風味濃厚的軍隊政工組織亦趨於崩解。受此影響，軍系電影事業的發展頓形中輟。

1928年，北洋政府覆滅，南京國民政府執政。軍事北伐的告一段落，理論上意味著黨政機構常軌施政的到來。而國軍政工組織正陷入名存實亡的邊緣，²³ 實難肩負電影事業的大任。不令人意外地，國民黨政權推行電影檢查制度之餘，於1932年成立中國教育電影協會，1933年成立黨中央電影事業指導委員會，成員多由中央黨部、國府教育部與內政部等文職機構組成。基本上，軍系電影事業在全國範圍內相對沈寂。

在國軍的「俄式」政工組織消沉之時，「基督教化」²⁴（其實是基督教青年會

¹⁸ 〈中國國民黨中央執行委員會常務委員會第卅四次會議錄〉，收入中國第二歷史檔案館編，《中國國民黨第一、二次全國代表大會會議史料》，下冊（南京：江蘇古籍出版社，1986年），頁573。

¹⁹ 楊燕、徐成兵，《民國時期官營電影發展史》，頁35。

²⁰ 黎錫編訂，《黎民偉日記》，頁13。

²¹ 陳佑慎，《持駁殼槍的傳教者：鄧演達與國民革命軍政工制度》（臺北：時英出版社，2009年），頁253-264。

²² 〈各政訓處消息〉，《申報》，1927年7月28日，版9。

²³ 賀衷寒，《一得集》，上卷（重慶：國民政府軍事委員會總政治部，1938年），頁30-40。

²⁴ 勵志社活動之初，曾遭致黃埔軍校同學會的抵制，理由是「把我們革命軍軍營變成基督教化了」。

化)的勵志社一度有代興之勢。勵志社以蔣介石自任社長，實際由留美出身的黃仁霖主持，仿日本軍中的「偕行社」，旨在軍中灌輸道德思想，提升精神。1930年代，勵志社在南京建立總社，各大城市建立分社，提供軍官娛樂設施，包括電影放映服務。蔣介石本人便時常利用勵志社的資源，舉辦公私宴會。除此之外，勵志社亦嘗試在作戰部隊中拓展業務，乃設計流動單位，以2噸半卡車裝配放映器材與留聲機，附設屏風式圖書櫃、遊戲與運動器具。這套裝置的首次運用，時在1933年的長城戰役。²⁵ 勵志社人員翻山越嶺，提供國軍部隊電影放映服務，同時身兼攝影，自非安於「內務總管」或「軍官俱樂部」的工作。某些勵志社人員相信，蔣介石不滿意國軍政工人員的顛預無能，故為了維繫國民革命軍不墜，可能情願取消軍隊政治工作，專用勵志社來推行軍中康樂活動。²⁶

值得注意的是，歐美電影界在1920年代晚期，正逐步向有聲(talkie)時代邁進。1927年美國的《爵士歌手》(*The Jazz Singer*)，被認為是第一部「重要的」有聲電影。²⁷ 西風很快東漸，中國在進口幾部原始有聲電影後，上海明星公司於1931年推出首部國產有聲電影《歌女紅牡丹》(但此前已有若干試驗)。²⁸ 至於勵志社演放之電影，早期亦多屬默片；播放時指派通曉英語的工作人員，將影片英文字幕用擴音器以中文說明。隨著時間推移，勵志社逐漸完善了有聲電影的設備。1933年派赴長城前線的電影巡迴車，已攜帶一部特製的有聲片《抗戰聲中的後方》。²⁹ 蔣介石很快就嗅到有聲電影的價值，1935年曾向朱培德指示「宣傳工具，以影戲為中心，尤須注重有聲電影」；而當時提供各界租借蒐集有聲「教育」影片的大宗單位，包含國民黨中央黨部與勵志社。³⁰

然而，勵志社的工作始終侷限在大城市，以及極少數的中央軍精銳部隊。欲

見黃仁霖，《黃仁霖回憶錄》(臺北：傳記文學出版社，1984年)，頁42。

²⁵ 黃仁霖，《黃仁霖回憶錄》，頁49。

²⁶ 張玉孫，〈有關「黃仁霖回憶錄」的一些贅言〉，收於黃仁霖，《黃仁霖回憶錄》，頁14。

²⁷ Kristin Thompson、David Bordwell 著，廖金鳳譯，《電影百年發展史》，頁283-307；Louis D. Giannetti 著，焦雄屏等譯，《認識電影》(*Understanding Movies*) (臺北：遠流出版事業公司，1992年)，頁230-231。

²⁸ 程季華主編，《中國電影發展史》，卷1，頁161-164。

²⁹ 黃仁霖，《黃仁霖回憶錄》，頁45、49。

³⁰ 「蔣中正致朱培德電」(1935年3月13日)，〈民國二十四年(十六)〉，特交檔案——一般資料，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-080200-00214-002。

以其規模，完全取代國軍政治工作（名義上以全國為範圍），殊不可能。1933 年長城戰役結束，國軍對共產黨根據地發動「第四次圍剿」，在蔣介石「三分軍事，七分政治」方針下，國軍政工組織已重獲重視。³¹ 1933 年起，蔣頻頻發函催促陳果夫與賀衷寒，辦理有聲電影事業。³² 陳果夫所負責的黨營電影事業，本文不贅。至於賀衷寒的職務，是為國府軍事委員會政治訓練處處長。未幾，賀衷寒再兼軍事委員會委員長南昌行營政治訓練處處長。正是在南昌行營政訓處下，新設置了「電影股」。電影股成立之初規模甚小，工作人員連同放映隊、炊事兵、勤務兵不過十餘人，但一般認為是抗戰時期中製廠的直接前身。值此國軍政工系統重建電影工作之際，蔣介石甚至一度指示勵志社總幹事黃仁霖，將有聲電影設備及人員，移交賀衷寒麾下的政訓處使用。³³ 換言之，按照原先規劃，政訓處電影股似為承繼勵志社電影工作的存續單位。

面對政工系統來勢洶洶，欲收編勵志社電影巡迴車與一切電影設備，勵志社人員顯然不願順從。經勵志社總幹事黃仁霖極力疏通，收編之事終告打消。然而，勵志社不獨與政工系統形成了「對峙的局面」，³⁴ 很快也失去了興辦國軍康樂活動的優勢。1936 年 3 月，勵志社所屬的 2 輛電影巡迴車，1 輛機件損耗亟待修理，另 1 輛則工作頻繁不敷應用。黃仁霖呈請蔣介石准予添購 1 輛，得到的批示卻是「不必」。³⁵ 一葉知秋，軍系電影事業的大權，即將轉移回政工系統的手中。

至於南昌行營政訓處電影股的活動，主要是隨軍赴前線或下鄉放映影片，及從事攝影工作。不應忽視的是，軍隊乃當時少數有辦法攜帶電影設備下鄉的機構之一。1933 年冬，電影股放映隊跑遍贛北、贛東大小城鎮，每於傍晚時分，利用

³¹ 國軍政工史編纂委員會編纂，《國軍政工史稿》（臺北：國防部總政治部，1960 年），頁 513-580。

³² 「蔣中正致陳果夫電」（1933 年 4 月 19 日），〈黨政外交〉，革命文獻—統一時期，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-020200-00032-028；「蔣中正致陳果夫、賀衷寒電」（1933 年 5 月 27 日），〈統一時期（八十四）〉，籌筆—統一時期，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-010200-00084-049；「蔣中正致陳果夫電」（1934 年 9 月 12 日）〈統一時期（一一八）〉，籌筆—統一時期，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-010200-00118-050。

³³ 「蔣中正致黃仁霖電」（1933 年 4 月 8 日）〈統一時期（八十一）〉，籌筆—統一時期，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-010200-00081-025。

³⁴ 張玉蓀，〈有關「黃仁霖回憶錄」的一些贅言〉，頁 14-15。

³⁵ 「黃仁霖等致蔣中正電」（1936 年 3 月 18 日），〈呈表彙集（四十二）〉，特交檔案—一般資料，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-080200-00469-117。

部隊駐防廣場或鄉鎮空地放映電影；事先亦用當地方言說明影片故事內容，或作十餘分鐘「安內攘外，準備抗日」講演。所放映影片，十之八九為上海聯華、明星公司出品之卡通片，以及電影股自行攝製的新聞片。未幾「閩變」爆發，電影股隨軍開赴福建工作。有鑑於福州政權有改換國旗、國號之舉，電影股乃刻意在各影院放映中華民國國旗、孫中山遺像及蔣介石像，同時播放國歌唱片。據云，此為「我國國歌影片之濫觴」。³⁶

電影股在軍系電影事業上的另一創舉，是完成劇情片的攝製。1934年，他們以怒潮劇社演員為班底，完成反共劇情片《光明》，由放映隊巡迴各部隊與城鎮放映。1935年春，電影股改隸湘鄂贛剿匪總部政訓處，員額續有擴充，已達50人。隔年春，電影股訂購的有聲電影設備、武漢電影製片廠設備之裝置，次第完成。武漢廠內，大型攝影棚、剪接室、錄音室、放映室、攝影室、美工室、卡通室、洗片室、印片室等一應俱全。³⁷綜言之，國軍電影事業從影片放映、攝製新聞片起家，在抗日戰爭爆發前夕，粗具了攝製劇情片的實力。

叁、「中製」的建立與崛起

國軍政工系統之重掌軍系電影事業，鄭用之出力不小。鄭用之，又名峻生，1902年生，黃埔軍校第三期政治班畢業。³⁸鄭用之酷愛攝影，1932年淞滬一二八戰役期間，在上海主持中國聯合新聞社，拍攝許多珍貴鏡頭，輯為《淞滬抗日大畫史》，引起南昌行營政訓處處長賀衷寒注意。其後政訓處電影股於1933年成立，鄭用之任股長，發表《如何抓住電影這武器》，獲得當局重視。³⁹

作為電影「武器論」的信仰者，鄭用之在1933年起執掌國軍電影工作的經營，

³⁶ 國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁2-3。

³⁷ 國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁5-7。

³⁸ 見第三期軍校同學錄，收入於《中央陸軍軍官學校史稿》（臺北：龍文出版社，1990年影印本），第11冊，頁11-174。

³⁹ 陳蘭蓀，〈我所知的「中製」和「中電」兩大影劇廠〉，中國人民政治協商會議西南地區文史資料協作會議編，《抗戰時期西南的文化事業》（成都：成都出版社，1990年），頁149；望天，〈中製二十年（上）〉，《聯合報》，1955年7月27日，版6。

直至 1942 年因政爭漩渦而黯然下臺。鄭離職後，個人事業發展長期不順遂，卻依舊不改其志。尤其在 1963 年曾向總統蔣介石上呈，重提電影作為「武器」的重要性。⁴⁰ 惟鄭用之晚年仍未獲層峰重用，僅在 1970 年代掛個中製「顧問」頭銜，直到 1983 年因一場意外的車禍罹難，遺下撰寫《用之從影回憶錄》的未竟心願。⁴¹ 但無論如何，鄭用之確立國軍電影事業規模的十年光景，值得學界細加審視。

鄭用之的《如何抓住電影這武器》認為，美國電影界的培訓人才與研究方法理論，以及日本為宣揚軍國主義產生的「電影國策」，皆不應輕忽；惟義大利與蘇聯的電影全係國營，更應重點考察。不過，鄭用之承認，中國電影業尚屬幼稚，一躍為蘇俄與義大利式的國營壟斷，在事實上並不可能。政府須確立的是，合乎中國國情的「電影國策」：第一，由國家設立較大規模的國營電影事業機關，總廠設於南京、上海，再次第於北平、廣州、漢口等地設立分廠。第二，對於國內已有的民營電影，切實加強思想的指導，同時採取獎勵和扶持辦法。第三，官營電影的題材，不應侷限於軍事類與新聞類，凡戀愛、武俠、滑稽、神怪等題材亦無不可；但其重心不能以商業為目的，而應以教育國民為目的。第四，官營電影應樹立重視編劇的態度，聘請專家專事劇本編製與修改。第五，政府應確立官營電影預算，一如蘇聯的作法。第六，在民間推行教育電影計畫，仿蘇聯與義大利遍置輕便放映機，深入民間巡迴放映。第七，創辦全國電影學校，模仿蘇聯模式。第八，大量拍攝影片，尤其是與教育有關的短片。第九，創辦電影刊物與叢書。基此想法，鄭用之指出，「我國應採取的電影策略，在這裡無妨總括一句來說：便是應從創辦規模較大的國營影業起始，然後以投資的方式漸次將商業影業合併，最終的目的便是將全國影業完全變成國營，就像義大利的情形一樣。」⁴²

1930 年代的中國，已有不少識者嗅出今後世界乃是「電影的時代」，而這一文化現象又分屬於「美利堅」與「蘇維埃」二大支流。美國電影呈現的摩登意象，

⁴⁰ 「鄭用之上蔣中正呈」（1964 年 9 月 18 日），〈政務—證管會買賣公營企業股票暫行辦法草案等〉，文件—黨政軍文卷—政治建設，《蔣經國總統文物》，國史館藏，典藏號：005-010201-00005-013。

⁴¹ 孫曉芬，〈鄭用之從影記〉，《民國春秋》，1994 年第 6 期，頁 37-39。

⁴² 原見鄭峻生編述，《如何抓住電影這武器》（南昌：軍事委員會委員長南昌行營政治訓練處電影股叢書，1933 年），轉見於楊燕、徐成兵，《民國時期官營電影發展史》，頁 28-33。

對中國觀眾，以及幼稚的電影工業，產生了難以言喻的影響。⁴³ 可是，早有「以俄為師」傳統的國民黨人，從已成意識型態敵體的蘇聯身上，再一次看到官營電影的潛力。究其實質，1930年代的蘇聯、德國、義大利，都是利用電影作宣傳媒介的主要案例。然而，政府掌控有不同的模式。例如，蘇聯政府奪取各地電影工業後，始完成電影「國家化」。與此相較，納粹德國並未沒收私人產業，改採不動聲色地購入片商，UFA 即為一例。至於義大利，嚴格說來，並非「全係國營」。1935年，義大利政府成立國家電影工業局（ENIC, Ente Nazionale Industrie Cinematografiche），接管若干片廠、戲院，自製或與合製電影，控制了部分市場。但總體而言，義大利政府係在電影檢查制度之下，資助一個疲弱不振的產業，再將大部分營運放手民間。而義大利電影業雖無法完全擺脫政治力滲入，但在1930年代仍大抵維持自主發展。⁴⁴

至於中國，受限於國民政府的財政負擔，即使是建置鄭用之提出的大型官營電影事業，一時尚有困難。抑且，完全以國營取代民營電影事業的思維，在國民黨統治的性質下，似乎也難成政策圭臬。不過，由官營電影事業攝製劇情片、教育短片，並設置垂直的編、導、演、映網路，以及創辦電影理論刊物與叢書等項，在日後倒是得到相當程度的實踐。

惟鄭用之固有創建國營電影事業的宏願，這份工作的主導權卻不見得落到軍隊政工系統手中。就在1933年南昌行營政訓處電影股成立的同時，國民黨中央宣傳委員會也成立了電影股，其下設中央電影攝影場（簡稱「中電」）等機構。國民黨政府官營電影事業的體制，於焉初具。在抗戰爆發以前，文職系統的中電成績更為顯眼，已完成二部劇情片，以及各式新聞片、紀錄片、教育短片，可謂執中國官營電影事業之牛耳。中電的迅速發展，還一度引起上海民營電影界對官方壟斷的不安，⁴⁵ 這種規模並非「少有人知道」⁴⁶ 的政訓處電影股所能比擬。軍系電影事業之所以後來居上，與中電鼎足而立，直接關鍵是國難趨於日深的空氣。

⁴³ 徐公美，〈電影時代的展望（上）、（下）〉，《中央日報》，1931年8月9、10日，版10。

⁴⁴ Kristin Thompson、David Bordwell 著，廖金鳳譯，《電影百年發展史》，頁384-419。

⁴⁵ 楊燕、徐成兵，《民國時期官營電影發展史》，頁36-48。

⁴⁶ 見〈武昌行營電影股擴充，沒出路影人均彈冠相慶〉，《娛樂》，第1卷第25期（1935年），頁620。

1930 年代前期，上海已出現若干宣揚抗日的電影，但由於國民政府不欲刺激日本，遂難以突破電影檢查的限制。1936 年，電影界又出現聲勢浩大的「國防電影」運動，仍以曲折影射的方式創作。⁴⁷ 表面上，提出「國防電影」口號的電影人，不乏相信電影是「武器」者，⁴⁸ 與鄭用之的「武器論」遙相應和。惟究其實質，政府當局對這一運動的掌握不高。及至 1937 年戰爭全面爆發，情況出現驟變。8 月 12 日，國民黨中常會議決通過「戰時電影事業統制辦法」，規定中電會同政訓處電影股，聯合各民營影業公司組成總機關，由中央電影事業處負責統一指揮，迅速著手戰時統制辦法。辦法尚在討論，13 日淞滬會戰即已爆發。上海是電影業匯集之地，而今淪為戰區，製片工作乃被迫停歇，小公司倒閉，大公司苦撐掙扎。但另一方面，電影人紛紛走上舞臺宣傳抗日，或者投入官方旗下的電影事業，促成了官營電影事業的急速擴張。年底京滬撤守，黨營的中電損失極為慘重，卻成功網羅大批人才遷往重慶。軍系電影事業更值一談，尤其軍方的武漢電影製片廠，躲過戰爭最初階段京滬一帶的嚴重破壞，保有較完整的設備。旋武漢片廠正式更名為「中國電影製片廠」（簡稱「中製」），仍以鄭用之任廠長，隸屬國民政府軍事委員會政訓處。⁴⁹ 中製在武漢所收羅的京滬電影人才，不比中電少；人員既然大增，製片能量乃隨之增強，聲勢漸有超越中電之狀。

武漢的政治、戰略地位，以及「第二次國共合作」的運作，是中製快速崛起的另一關鍵。爰京滬撤守以後，國民政府宣布撤往重慶，但武漢實質上是黨政軍決策中樞的所在地，動見觀瞻，轟烈一時的「抗日救亡運動」亦於此展開。1938 年 1 月，國民政府軍事委員會政訓處在武漢擴大改組為「軍事委員會政治部」，陳誠任部長，共產黨人周恩來、第三黨人黃琪翔任副部長。政治部內負責文藝、宣傳業務的是第三廳，廳長郭沫若及其屬員多為左傾分子。⁵⁰ 經此改制，以拍攝反共影片起家的中製，亦須劃歸左傾分子主持的政治部第三廳管轄。其實，蔣介石

⁴⁷ 胡平生，《抗戰前十年間的上海娛樂社會，1927-1937》（臺北：學生書局，2002 年），頁 203-215。

⁴⁸ 鄭伯奇，〈談國防電影〉，《電影畫報》，1936 年 9 月號第 33 期（1936 年 7 月 15 日），收入丁亞平主編，《百年中國電影理論文選》（北京：文化藝術出版社，2005 年），頁 257-259。

⁴⁹ 國軍政工史編纂委員會編纂，《國軍政工史稿》，頁 682；陳蘭蓀，〈我所知的「中製」和「中電」兩大影劇廠〉，頁 147-148；楊燕、徐成兵，《民國時期官營電影發展史》，頁 58-68。

⁵⁰ 在這些左翼文化人的推動下，「話劇」是最引人矚目的發展。參見 Chang-tai Hung, *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945* (Berkeley: University of California Press, 1994), pp. 49-64.

對共產黨仍持防範之意，政治部內只允許共產黨人在第三廳活動，同時設法安排國軍政工系統的劉健群擔任副廳長。後一安排，遭到周恩來與郭沫若的抵制，遂不果行。⁵¹ 其後至 1940 年以前，左翼文化人對中製的影響力不小。這種政治路線的歧異，當然不免是隱憂，但在抗戰初期尚非明顯問題。

另應一提的是，曾在 1930 年代經營軍中電影康樂的勵志社，在抗戰時期仍未忘情相關的工作，所屬電影宣傳車亦有活動。⁵² 惟戰時勵志社已改組為軍事委員會「戰地服務團」，最為外界稱道的工作是服務外籍來華軍人，而非影片攝製、放映的業務。⁵³ 基本上，中製與中電鼎足而立，共同主導抗戰時期大後方電影事業的局面，在 1938 年初已經底定了。

到了 1938 年 8 月，日軍迫近武漢，中製奉命撤遷重慶。在日軍砲火威脅下，中製除了廠房無法搬動，其餘製片器材設備，乃至於辦公用品、炊具，大部分成功分批船運重慶，同年 9 月落腳重陽洞展開建廠。重慶時期的中製規模，較之武漢時期，有過之而無不及，不論劇情片、新聞片、紀錄片、軍事影片、卡通影片所需的技工與設備，一應俱全。⁵⁴ 而編導、演員陣容方面，更可謂名家薈萃。⁵⁵

鄭用之以黃埔軍校出身，出任中製廠長，技術上靠的是四川同鄉副廠長羅靜予。編導委員會主任委員則借重共產黨人陽翰笙。陽翰笙亦為四川人，早年參與北伐軍政治工作，後輾轉出任中國左翼作家聯盟黨團書記，並投入 1930 年代上海的左翼電影運動。⁵⁶ 鄭、羅、陽三人，可謂是奠定中製規模的要角。也有人認為，中製若無鄭，「不可能成事」。⁵⁷ 這似乎是因為，中製雖具官方背景，惟鄭也私下

⁵¹ 中共中央文獻研究室編，《周恩來年譜（1898-1949）》（北京：中共中央文獻出版社，1998 年），頁 404-405。

⁵² 「黃仁霖上蔣中正呈」（1941 年 8 月 12 日），〈民國三十年（二）〉，特交檔案—一般資料，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-080200-00295-073。

⁵³ 黃仁霖，《黃仁霖回憶錄》，頁 113-117。

⁵⁴ 陳蘭蓀，〈我所知的「中製」和「中電」兩大影劇廠〉，頁 146-148；國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁 8-19。組織方面，廠長室下設祕書室，祕書室分設業務（發行）課、劇務課、技術課、總務課；直屬廠長室的有宣傳組、美工組。另有新聞記錄影片部、軍事影片部、卡通影片室。

⁵⁵ 陳蘭蓀，〈我所知的「中製」和「中電」兩大影劇廠〉，頁 149。

⁵⁶ 徐志福，〈氣壯風雲，筆挾雷電——陽翰笙生平及其業績〉，收入四川省政協文史資料研究委員會編，《四川近現代文化人物 第三編》（成都：四川人民出版社，1995 年），頁 161-166。

⁵⁷ 王珏口述，林德政訪問記錄整理，《國際明星王珏先生演藝生涯訪談錄》，頁 37。

賣了不少家產，補貼片廠所需。其致力於中製的壯大，由此可見一斑。⁵⁸

綜括而言，抗戰時期大後方官營電影的主力為中製、中電、與西北電影公司，⁵⁹尤以中製膨脹的速度最為惹人注目。1940年4月，「中華全國電影界抗敵協會」在重慶舉行會員重新登記，已登記者為國民黨中央宣傳部16人、中電40人、西北電影公司5人，而中製竟有170人，且還有放映隊員數十人尚未送來登記表。⁶⁰及至1941年，黨營的中電麾下總計100餘人；軍方的中製則得利於「主管機關對電影工作之重視」，進一步達到編導10餘人，演員數10人，合技工與事務人員計500餘人的規模。⁶¹中製獨大之餘，與中電仍有競爭態勢，各擁言論陣地。中製有《國民公報》、《掃蕩報》奧援，中電則是《中央日報》與《新蜀報》；中製另自辦理論刊物《中國電影》，中電則為《每日電影》。⁶²

肆、「國防電影」的尋索

1938年3月，中製出品，史東山編導的《保衛我們的土地》正式公映，被譽為「抗戰期中第一部國防電影」。⁶³誠然，「國防電影」口號的泉源，很大程度上來自戰前的上海電影界，而非政府當局。不過，和過去「國防電影」訴諸隱喻、象徵、暗示、影射的手法不同，《保衛我們的土地》已改採正面敘事手法。⁶⁴值此舉國團結抗日的氛圍，中製對國防題材影片的投入，開啟了該廠在抗戰前期的黃金時代。

⁵⁸ 黃仁，《王珏九十年的人生影劇之旅》（臺北：新銳文創，2011年），頁68。

⁵⁹ 西北電影公司原設太原，受山西省政府扶植，但力量無法與中製與中電匹敵。其後西北影業遷成都，改稱「西北製片廠」。見羅學濂，〈抗戰四年來的電影〉，原載於《文藝月刊》，1941年8月號，收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》（重慶：重慶出版社，1991年），頁438-439。

⁶⁰ 〈國民黨中央社會部孟健民關於奉派視察中華全國電影界抗敵協會情形的簽呈〉，《中華民國史檔案資料彙編》，第5輯第2編文化（一）（南京：江蘇古籍出版社，1986年），頁253。

⁶¹ 羅學濂，〈抗戰四年來的電影〉，收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁438-439。

⁶² 陳蘭蓀，〈我所知的「中製」和「中電」兩大影劇廠〉，頁154。

⁶³ 見〈國防影片「保衛我們的土地」今日在上海戲院公映〉，《申報》，1938年3月19日，版2。

⁶⁴ 程季華主編，《中國電影發展史》，第2卷，頁19。

有關「國防電影」的討論，集合眾多背景相異的影人，共同的主張是電影「應為抗戰服務」。例如，左翼影人出身的陽翰笙認為，建立國防電影之道是「努力使那些未遭受敵人摧毀的公司，不要再製作帶有麻醉性的作品」；「努力使許多在上海不能工作的公司，從速向內地遷移」；官營片廠「不應以營業為目的」，應重抗日宣傳；電影應「反映我們在抗戰中的生活」；「注重新聞片」；「簡短的故事片」；重視「標語卡通、歌唱短片」；建立「全國放映網」。對中製廠長鄭用之而言，更看重的則是「確立電影國策」。1940年10月，「中國電影的路線」座談會在重慶中製廠舉行，與會者含括重慶電影界、國共兩黨的相關人士。鄭用之強調，中國電影應建立電影教育制度，一如蘇聯；樹立電影行政的新體系；確立「抗建電影」（亦即抗戰建國電影）的製作綱領；嚴格施行電影審查法；挽救港滬電影從業人員的「惡傾向」；實行電影從業人員的新生活；建立電影技術體系；發展新型電影院與擴大流動放映組織；利用電影作國際宣傳。⁶⁵ 這應是延續了鄭用之多年來的「電影武器論」、「電影國營化」思路。

惟究其實際，即使是電影「應為抗戰服務」一項訴求，時人已感實踐不易。綜觀抗戰時期的各種救亡文藝宣傳，以媒體形式言之，不外乎書報文字、標語、口號、歌詠、圖像、戲劇、播音、以及最前衛的電影。每一種文本形式，都有其獨特敘事手法與傳遞網路。電影與其它手法不同者，在於成本昂貴，以及中國技術上的幼稚。本來，電影一如其它傳播媒體，須以不同內容，應付不同閱聽者群體的需求。但直到1930年代，中國電影基本上是城市少數人的娛樂。即令是共產黨人在上海領導的「左翼電影」運動，也難稱是直接面對農工群眾的產物。而今政府當局、文藝工作者有意運用電影，以激起全國軍民團結禦外侮之心；這種面向「全民」的電影，不論在題材、敘事手法、發行網路，乃至於語言，俱成問題。⁶⁶

若就中製出品影片的形式觀之，可分為劇情片、紀錄片、新聞片、鼓動片、軍事教育片等。軍事教育片在美援進入中國以前，數量並不多。鼓動片係當時名

⁶⁵ 程季華主編，《中國電影發展史》，第2卷，頁6-19；王勵東記錄，〈中國電影的路線問題——座談會紀實〉，原載於《中國電影》，第1卷第1期（1941年1月17日），收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》；楊燕、徐成兵，《民國時期官營電影發展史》，頁78-83。

⁶⁶ 以電影所使用的語言為例，便牽涉國內語系的「統一」，以及「防禦外國語言侵入」等問題。參見潘公展，〈有聲電影與民族語言〉，《中央日報》，1937年5月4日，版13。

詞，有《抗戰標語卡通》、《抗戰歌輯》多集，均由萬古蟾、萬籟鳴、萬超塵等操刀。萬等人離開中製後，於 1941 年完成中國首部動畫長片《鐵扇公主》。新聞片部分，多署名羅靜予編輯，可謂中製發行之大宗。中製人員不畏槍林彈雨之險，攝製了極多珍貴鏡頭；這在當時，乃市民階層了解戰爭動態的重要管道。戰爭初期，許多觀眾進戲院，是為了觀看附加的新聞片，對正片興趣反而不大。戲院只要放映抗戰新聞片，即能場場爆滿。於是抗戰新聞片熱銷一時，中製發行的《抗戰特輯》、《電影新聞》等頗受重視，進而提高該廠的地位。這類影片又外銷出口，南洋華僑爭相觀看，紛紛慷慨解囊支持祖國的奮戰；在歐美，則是各國理解中國抗戰的重要窗口，亦是各國新聞片常選用的素材。⁶⁷ 其實，從電影敘事的角度言，取材「實景實人」的新聞片（newsreel）、紀錄片（documentary film），同樣可以是精心設計的宣傳。攝影師在擷取影像的當下，已不免預設立場，調整取景。其後以新聞片素材編製紀錄片，一如劇情片，猶屬「經過藝術家的剪裁」。⁶⁸

表 1、遷臺前國軍電影事業製作發行知見表

年份	片名	編導	主要演員	製作機構
1934	光明	王紹清	怒潮劇社演員群	政訓處電影股
未詳	巨棒	未詳	怒潮劇社演員群（？）	政訓處電影股
未詳	瑞金	未詳	怒潮劇社演員群（？）	政訓處電影股
1938	保衛我們的土地	史東山	舒綉文、魏鶴齡、何非光、戴浩	中製（武漢）
1938	熱血忠魂	袁叢美	黎莉莉、高占非、何非光、陳依萍、杜雷、任克、洪虹、凌風	中製（武漢）
1938	八百壯士	陽漢笙、應雲衛	袁牧之、陳波兒、張樹藩、洪虹	中製（武漢）
1939	保家鄉	何非光	英茵、于飛、羅軍、王珏	中製（重慶）
1939	好丈夫	史東山	舒綉文、陳天國、劉梨、王珏、井森、沈若男	中製（重慶）
1939	孤島天堂	蔡楚生	黎莉莉、李清、藍馬、李景波、洪虹、姜明	大地（香港）
1940	白雲故鄉	夏衍、司徒慧敏	盧敦、風子、江村、黎灼灼	大地（香港）

⁶⁷ 國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁 9-10、18；楊燕、徐成兵，《民國時期官營電影發展史》，頁 65。

⁶⁸ 徐蘇靈，〈紀錄電影之估價〉，原載於《中國電影》，第 1 卷第 1 期（1941 年 1 月 17 日），收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁 100。

1940	東亞之光	何非光	日本反戰士兵 29 人、何非光、鄭君里、張瑞芳、王珏、虞靜子、楊薇、江村、孫堅白	中製（重慶）
1940	勝利進行曲	田漢、史東山	陶金、田琛、郭壽定、張立德、羅軍、孫堅白、楊薇	中製（重慶）
1940	火的洗禮	孫瑜	張瑞芳、魏鶴齡、錢千里、項堃、黃田	中製（重慶）
1940	青年中國	陽翰笙、蘇怡	白楊、陶金、魏鶴齡、錢千里	中製（重慶）
1940	塞上風雲	陽翰笙、應雲衛	黎莉莉、舒綉文、周伯勳、陳天國、王斑、周峰、吳茵、韓濤、李農、井森	中製（重慶）
1943	日本間諜	陽翰笙、袁叢美	羅軍、陶金、劉梨、王斑、王豪、何非光、江村、秦怡、虞靜子、李青來	中製（重慶）
1944	氣壯山河	何非光	黎莉莉、王豪、王珏、宗由、王斑、田琛、錢千里	中製（重慶）
1944	血濺櫻花	何非光	黎莉莉、舒綉文、白云、陳天國、李健	中製（重慶）
1945	還我故鄉	史東山	陶金、錢千里、張翼、趙抒音、宗由、井森	中製（重慶）
1945	警魂歌	寇嘉弼、湯曉丹	王豪、宗由、康健、王珏、田琛	中製（重慶）
1948	萬象回春	周彥、湯曉丹	穆宏、抒音、蘇芸、寇嘉弼、田琛、房勉	中製（上海）
1949	擠	周彥	東夷、宗由、田琛、寇嘉弼	中製（上海）

資料來源：據相關資料整理。中製時代的影片目錄，可參見諸楊燕、徐成兵，《民國時期官營電影發展史》，頁 155-159；程季華主編，《中國電影發展史》，頁 419-422、427。惟與《國防部中國電影製片廠廠史》書文內容相勘，新聞片、紀錄片的目錄似未齊全。另外，政訓處電影股時代的影片，參見〈影訊：南昌行營製影片〉，《影畫》，第 18 卷第 12 期（1934 年），頁 12；望天，〈中製二十年（下）〉，《聯合報》，1955 年 7 月 28 日，版 6。

說明：為節省篇幅計，僅列劇情片細目。早期電影多僅設「編導」，若有例外，先標編劇，後註導演；「紀錄片」部分，中製出品有《民族萬歲》（1940 年，鄭君里編導）、《中國之抗戰》（1945 年，Frank Capra、羅靜予編輯）等；「鼓動片」部分，有《抗戰標語卡通》、《抗戰歌輯》多集，編輯者均為萬古蟾、萬籟鳴、萬超塵；「新聞片」數量龐大，有《抗戰特輯》、《電影新聞》多集，或以事件名稱為題；「軍事教育片」部分，以抗戰後期美援影片數量為多，細目不詳。

至於劇情片，數量少，但耗用的資源可觀。⁶⁹ 抗戰爆發以後，中製攝製劇情片的條件始趨於成熟。這一得來不易的環境，既奠基於鄭用之的努力，也受益於戰時背景。尤值注意者，中製作為軍委會政治部所屬機關，與純由國民黨經營的中電不同，吸收的人才更為廣泛，包括中電不便起用的共產黨人。昔國民政府欲製作民族主義本位的電影，並強化電影檢查政策，以箝制上海左翼電影，惟收效難稱理想。而今左翼影人相率投入軍方的中製，並將創作重心轉向抗日救亡，某種程度上與官營電影的民族本位初衷不謀而合，緩解了政府當局的疑慮。⁷⁰ 例如，陽翰笙在武漢會戰高潮階段編導的《八百壯士》，固仍安排「祕密工作者與那群窮苦市民聯繫」橋段，惟故事重心已非渲染階級隔閡，而在「以電影來化民救國」。⁷¹ 女童軍楊惠敏冒險進入國軍陣地，獻上青天白日滿地紅國旗，升起於四行倉庫屋頂上，八百壯士繼續與敵軍作戰，影片即作結束。⁷² 這部「進步」的電影，雖有情節散漫的缺點，但勇敢戰士的影像依舊感人，主題曲〈中國不會亡〉更是傳唱於世。⁷³

值得注意的是，1930-1940 年代間的香港，可謂上海之外的又一華語電影重鎮。上海淪陷後，部分電影人滯留香港。未幾，中製廠長鄭用之鑑於香港取得膠捲容易（當時全賴進口），兼且外銷發行方便，遂在香港成立中製分廠，名為「大地」公司。此前香港以攝製粵語片為主，演員亦以粵劇優伶為多，⁷⁴ 大地公司可說是香港第一家拍攝國語片為主的片商。一如大後方的本廠，大地公司也吸引眾多左翼電影人投效。這在 1939-1940 年間的《孤島天堂》等片，皆能見端倪。

1939 年由蔡楚生導演，大地推出的《孤島天堂》，先後在香港、大後方、南洋各地上映，引起轟動。蔡楚生曾編導著名左翼電影《漁光曲》（1934）。而《孤島

⁶⁹ 戰後中製拍攝《武訓傳》，使該廠陷入經濟困難，算是較極端的例子（詳後）。參見國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁 66。

⁷⁰ 楊燕、徐成兵，《民國時期官營電影發展史》，頁 68。

⁷¹ 白薇，〈進步的電影——「八百壯士」與「孤島天堂」的觀感〉，原載於《中國電影》，第 1 卷第 2 期（1941 年 2 月 1 日），收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁 380-381。《八百壯士》電影劇本見陽翰笙，〈電影劇本：八百壯士〉，《中蘇文化雜誌》，第 1 卷第 5 期（1938 年），頁 48-49。

⁷² 國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁 16-17。

⁷³ 白薇，〈進步的電影〉，收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁 380。

⁷⁴ 〈香港的電影製片業〉，《中央日報》，1937 年 7 月 17 日，版 11。

天堂》描寫的是，上海淪陷後，愛國青年同漢奸生死搏鬥的故事。影片高潮處，青年們巧妙地在舞廳中將漢奸一網打盡，並按計畫轉移，投入游擊隊。女主角面對即將參軍的青年，有股不捨的情愫，唱起了〈何日君再來〉插曲。⁷⁵這不是經典名曲〈何日君再來〉首次出現的場合，但也許是政治宣傳運用流行文化的好案例。至於，〈何日君再來〉作為「抗戰電影」曾選用的素材，卻依舊引來過多無謂的政治聯想，是另有文章的事。⁷⁶若論《孤島天堂》電影本身的效果，倒似令人印象深刻。據云，香港上映期間，觀眾狀若瘋狂。及至南洋上映期間，每遇劇中人說到「中國是不會亡的」，觀眾往往激動起立鼓掌。⁷⁷

合而觀之，中製攝製抗戰劇情片，出於抗日國策所需，也符合抗戰初期國共合作的政治空氣。《孤島天堂》等片，便不無與上海孤島「毒素影片」互別苗頭的用意。⁷⁸餘如陽翰笙編劇，蘇怡導演的《青年中國》，以一支宣傳隊的角度，宣傳「軍民一家」。該片選用的插曲〈青年中國〉、〈秋收〉、〈游擊隊歌〉，曾風行一時。陽翰笙編劇，應雲衛導演的《塞上風雲》，則將故事場景搬到內蒙，描述漢蒙兩族面對日本特務挑撥離間的故事。為了拍攝此片，1940年間，中製組織龐大的外景隊赴西北，另隨同出發電影放映隊（進行宣傳，並爭取當地民族的友誼）、以及音樂作曲隊（記錄當地音樂），職工與演員近百人；工作隊返渝，路經共區，曾接受延安文藝界的大規模招待，反映國共合作的空氣。⁷⁹陽翰笙編劇，袁叢美導演的《日本間諜》，改編自《神明的子孫在中國》，是中製在戰爭期間最大規模的製作；描述義大利人 Amlete Vespa 原是張作霖幕賓，長居中國，在九一八事變後，不畏

⁷⁵ 筆者所見的現存《孤島天堂》殘本，並未見〈何日君再來〉插曲。惟早期電影的保存情況普遍不佳，相關資料卻都指陳確有此曲，似應信其有。參見國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁20；黎莉莉，〈倖存者有責任講實話！〉，《北京晚報》，1980年8月4日，版5；賀綠汀，〈應該還他本來面目——從「何日君再來」談到劉雪庵〉，《北京晚報》，1980年8月20日，版5。

⁷⁶ 項筱剛，〈「何日君再來」與中國流行音樂之關係〉，《人民音樂》，2006年第6期，頁76-79；李尼，《歷史傷口：二十年右派尋訪記》（香港：明鏡出版社，2008年），頁84-87。

⁷⁷ 陸弘石訪問整理，〈探訪歷史——黎莉莉訪談錄〉，《北京電影學院學報》，2000年第1期，頁38；國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁20。

⁷⁸ 鄭用之，〈我們怎樣拍攝「白雲故鄉」〉，重慶《國民公報》，1940年10月27日，收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁532。

⁷⁹ 肖效欽、鐘興錦主編，《抗日戰爭文化史》，頁277。

日本特務機關壓迫，毅然協助中國義勇軍。⁸⁰

前揭的「抗戰電影」，異於「都會電影」，⁸¹ 常需含括戰爭場面。中製本來就是軍方的附屬機構，編排軍事場景有其優勢。⁸² 惟 1939 年拍攝《保家鄉》期間，兩名參演的士兵違反規定，攜帶實彈入內，玩耍時擊死一人。中製此後除非拍攝正規軍影片，否則絕不動用士兵。⁸³ 拍攝戰爭場面時，中製也懂得同時使用 2-3 台攝影機。⁸⁴ 又如拍攝《日本間諜》期間，中國演員羅軍飾演義大利特務 Amlete Vespa。當時尚無頭套的運用，化妝師遂將羅軍剃光頭，再經幾個小時改造，效果酷似外國人。道具更值一提。戰車小模型以鋼絲牽動，車輪能轉動，據云銀幕上效果幾可亂真。中製使用模型，攝製軍事教育片《防禦戰車》，有炸燬戰車的鏡頭；試片的軍事委員會副委員長馮玉祥，以為是真實戰車遭燬，念及國家物力困難，不勝惋惜。廠長鄭用之乃引領馮玉祥參觀模型間，馮始明白，並大笑稱讚。⁸⁵ 由於實際影片難以得見，無法進一步評析中製相關技術上的成就。傳世的《熱血忠魂》劇照內，亦有戰車影像，⁸⁶ 未知是否為模型手法，或可誌之。

惟無可諱言地，當時中國電影技術仍屬幼稚，設備亦為貧乏。中製與其說擁有齊備的製作環境，無寧說是以充滿克難精神的巧思，竭力完成所需鏡頭。舉例而言，為了攝製戰爭場面，苦無乾冰可用，只好燃燒稻草生煙；如此一來，攝影棚內的演員、工作人員都哭得一塌糊塗。⁸⁷ 再如《日本間諜》中特務長對 Vespa

⁸⁰ 國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁 29、45-47、53-54。《日本間諜》原著見 Amlete Vespa 著，邵宗漢譯，《神明的子孫在中國》（出版地不詳：國民出版社，1939 年）。

⁸¹ 楊邨人，〈農村影片的製作問題〉，原載於《中國電影》，第 1 卷第 1 期（1941 年 1 月 1 日），收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁 94。

⁸² 羅倫斯撰，李威譯，〈在抗戰中成長的中國電影製片廠〉，原載於《掃蕩報》，1941 年 4 月 12 日，收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁 669。

⁸³ 王珏口述，林德政訪問記錄整理，《國際明星王珏先生演藝生涯訪談錄》，頁 40-41；袁叢美，〈攝製「日本間諜」的經過〉，原載於《「日本間諜」特輯》（重慶：中國電影製片廠，1943 年），收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁 581。

⁸⁴ 薛惠玲訪問，〈最好的反派演員：袁叢美談何非光〉，收入黃仁編，《何非光：圖文資料彙編》（臺北：財團法人國家電影資料館，2000 年），頁 84。

⁸⁵ 王珏口述，林德政訪問記錄整理，《國際明星王珏先生演藝生涯訪談錄》，頁 56-57。

⁸⁶ 國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁 13。

⁸⁷ 袁叢美，《袁叢美從影七十年回憶錄》（臺北：國家電影資料館，2002 年），頁 67。

的冗長對話，倘若不採用活動鏡頭來補救沈悶，觀眾必然感覺厭倦。缺少機械化推進器的中製，只得由人力為之，往往耗費通宵，僅能拍攝一個鏡頭；而燈光、演員的走位俱受限制。⁸⁸ 抑有進者，或云受到傳統「形式主義」(formalism)影響，中製影片還常出現「漂亮的男女游擊隊員」、「似外國偵探」的愛國青年、「帶有知識份子氣息」的農民，令人詬病。不過，當時文化界若干意見認為，前揭缺點的改進，僅是時間問題；反倒是「迎合低級趣味的噱頭作風」，應當連根拔起。《孤島天堂》結尾的一場打鬥戲，便遭批評稱：觀眾看到笑得東倒西歪之時，恐怕有忘記抗戰主題之虞。⁸⁹

大後方文化界既以「抗戰主題」作為評價電影的主要標準，描述士兵、農民起身抗敵的影片又接連發行，某種程度上仍將觸及「階級」問題。連結到現實政治上，1940年前後的國共關係已趨於緊張。於是，抗戰初期一度滅熄的左翼電影火種，不免重新燃起，再度觸動政府當局的神經。〈長城謠〉作詞者潘子農說抗戰電影「缺乏理論」，「名導演用他空想的天才來歌頌抗戰，畫面上是開槍打砲，外加一點用慣了的羅曼情節，男女主角穿起軍裝，冒著敵人的砲火前進」，「結果觀眾看見的只是抗了戰的『明星』」；這種「資本主義國家商品」的手法，一到戰地，一到農村，絲毫不產生任何宣傳與教育的作用。⁹⁰ 《新華日報》則刊登了閻哲吾的評論，認為抗戰電影仍存在「洋裡洋氣」的問題，與小市民、農民、士兵生活太過遙遠。⁹¹

在這同時，國軍已有龐大的電影放映隊，分赴各戰區工作（詳後節）；放映隊得到的工作反饋，激化相關論戰。作家楊邨人指出，電影放映隊下鄉的感受是，《抗戰特輯》一類的新聞片、紀錄片，相較於劇情片，更受士兵與農民的歡迎。以《孤島天堂》為例說明，片尾的舞場鋤奸橋段，「一般鄉下人」頗感莫名其妙；畢竟，農民、士兵、及內地市民，根本沒有看過跳舞場，不能認同「奇裝異服」的男女

⁸⁸ 袁叢美，〈攝製「日本間諜」的經過〉，頁 581。

⁸⁹ 潘子農，〈檢討過去一年間的抗戰電影〉，《大公報》，1940年1月17日、19日，收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁 327-328。

⁹⁰ 王勵東記錄，〈中國電影的路線問題〉，收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁 67-68。

⁹¹ 閻哲吾，〈門外漢的觀感〉，《新華日報》，1941年3月7日，收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁 390。

愛國青年。⁹² 對此現象，電影導演孫師毅嘗言：戰前的中國電影角色，大部分是知識分子或上流人物，演員詮釋的方法全然師法外國；而今「抗戰電影」需表現士兵、軍官、農民、工友，前揭技巧已出現了問題，在鄉村常有觀眾「看不懂」的情形。⁹³

其實，當年被反覆批評的《孤島天堂》，是中國電影史上的重要作品。⁹⁴ 只因具「都會」性格，遭致若干質疑。不應忽視的是，即使是 1930 年代的左翼電影，也未必禁得起多少這類的批判。而在國共合作氛圍下，大後方電影人不管政治立場如何，電影手法如何，共同點或許是旺盛的抗敵「熱情」。這種熱情造成了，編導與演員詮釋下的漢奸、日本軍官，全部失去「人性」。⁹⁵ 某種意義上，中國電影對日本角色的粗糙描繪，還將延續數十年。中製廠內並非缺少「知日」人才，臺灣出身的何非光就是一例。何一如當時許多受殖民地教育的青年，能說流利日語。何非光在 1938 年加入中製，1940 年編導之《東亞之光》，堪稱戰時中國的一記獨特宣傳。該片類似今日的「紀實戲劇」(docudrama)，在日本戰俘營「博愛村」拍攝，安排日軍俘虜實際演出，敘述日軍士兵受迫參加侵略戰爭再而「覺悟」的歷程。⁹⁶ 抗戰的特殊時空，對中國電影的題材與敘事手法，允有可觀影響。

總此而言，電影作為新式媒體，對於國防宣傳的效用，確令人印象深刻，但也存在若干問題。若論國民黨政府當局的政策意志，能否落實於這類宣傳手法，答案恐怕是耐人尋味的。例如，「抗戰主題」雖屬朝野共識，惟軍方高層傾向於突出「國軍」的形象，影片製作者卻未必熱衷此道。1939 年中製製作《勝利進行曲》，意在宣傳「湘北大捷」。田漢撰寫劇本期間，即因國軍將領的入鏡安排，被迫往返修改。⁹⁷ 而原擬在 1939 年底開拍的《日本間諜》，⁹⁸ 一波三折，始於 1943 年完成。

⁹² 楊邨人，〈農村影片的製作問題〉，頁 94-95。

⁹³ 王勵東記錄，〈中國電影的路線問題〉，收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁 75。

⁹⁴ 香港《亞洲周刊》曾評選「20 世紀中文電影 100 強」，《孤島天堂》是抗戰時期唯一入選的作品。

⁹⁵ 潘子農，〈檢討過去一年間的抗戰電影〉，原載於《大公報》，1940 年 1 月 17 日、19 日，收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁 327-328。

⁹⁶ 羅卡，〈何非光側影〉，收入黃仁編，《何非光：圖文資料彙編》，頁 72。

⁹⁷ 程季華主編，《中國電影發展史》，卷 2，頁 46-47。

⁹⁸ 〈中國電影製片廠將攝製四大鉅片〉，《中央日報》，1939 年 12 月 5 日，版 3。

據云，箇中緣由包括高層對陽翰笙的劇本有所不滿，強令修改；並要求將劇本中的義勇軍，形象改為國軍裝扮。⁹⁹ 換言之，政府當局對電影宣傳的控制，似隨著時間而強化。弔詭的是，當局對中製的不滿意，也可解釋成：國民黨人對身上的宣傳手臂，感到無法揮使自如。

據說，中製廠長鄭用之對上級便「不太聽話」¹⁰⁰，其詳情如何，不容易知曉。但可以肯定的是，鄭對麾下背景各異的影人，似採兼容態度。惟隨著國共合作的裂痕浮現，這種管理方針就必然遭遇挑戰。1940年9月，國府軍事委員會政治部進行改組，由張治中接替陳誠部長職，周恩來辭去副部長職。對於郭沫若等左翼文化人控制的政治部第三廳，蔣介石更是有意換血；幾經折衝，蔣改調郭為政治部文化工作委員會主任委員，以陽翰笙、李俠公為副主任委員，權限緊縮為「研究工作」。¹⁰¹ 1941年初《東亞之光》上映，同時已發生「新四軍事件」，不久中製編導委員會主委陽翰笙被迫解職。¹⁰² 政府當局的作法，意在加強管控。但對不無倚重左翼影人的鄭用之來說，應有不小衝擊。

伍、「下鄉」與「入伍」的試驗

左翼影人相率加入中製，影響是多方面的。例如，左翼文化人熱衷討論電影與「農民」、「士兵」隔閡，對中製抗戰劇情片的走向，當有微妙的作用。這一現象，有其歷史因素。早在1920年代，田漢作了一系列「銀色的夢」，就特別向俄國致敬，期許中國電影能夠「到民間去」。¹⁰³ 及至1938年，田漢等人已加入軍委會政治部第三廳，且身屬中製編導陣容之列；若謂國軍電影事業深受渠等影響，似不足為奇。戰爭最初階段，還有人提出「電影下鄉」、「電影入伍」口號，¹⁰⁴ 更

⁹⁹ 肖效欽、鐘興錦主編，《抗日戰爭文化史》，頁277。

¹⁰⁰ 王珏口述，林德政訪問記錄整理，《國際明星王珏先生演藝生涯訪談錄》，頁37。

¹⁰¹ 國軍政工史編纂委員會編纂，《國軍政工史稿》，頁704；中共中央文獻研究室編，《周恩來年譜（1898-1949）》，頁465。

¹⁰² 羅卡，〈何非光側影〉，收入黃仁編，《何非光：圖文資料彙編》，頁72。

¹⁰³ 田漢，《銀色的夢》（1928），收入丁亞平主編，《百年中國電影理論文選》，頁79-83。

¹⁰⁴ 施焰，〈三則建議——給中國電影界〉，原載於《掃蕩報》，1938年12月4日，收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁4-6。

令人聯想到同時期郭沫若所高舉的「文章下鄉」、「文章入伍」旗幟，¹⁰⁵ 形成桴鼓之相應。

然而，不應忽略的是，國民黨人本身也有一套電影「下鄉」、「入伍」的思維傳統和前例。在戰前，不論是北伐軍的京漢鐵路宣傳列車，抑或南昌行營政訓處電影股配屬的放映隊，都同時肩負著「下鄉」與「入伍」的任務。即使是勵志社為華北國軍進行的露天電影放映服務，也不排斥附近民眾聚集圍觀。¹⁰⁶ 不過，它們的缺陷在於，運作為時短暫，地區範圍有限。及至 1937 年中日戰爭全面爆發，如何建置更大範圍的宣傳網絡，作舉國之動員，乃成為當局的急務。中製留駐武漢期間，「抗戰電影」固仍主要在戲院放映，但已開始悄悄規劃電影巡迴車、以及街頭電影放映的工作。¹⁰⁷

國軍大規模電影放映隊的組訓，頗值得一提。1938 年，軍委會政治部部長陳誠有鑑於電影宣傳的迫切，遂於武漢開辦訓練班，招訓中學程度流亡學生，施以軍事、電影技術訓練。同年年底武漢撤守，這批學生由武漢轉進長沙，再遷衡陽，一面上課，一面工作，一面行軍。12 月訓練班結訓，設置 3 支電影放映隊，分赴湖南、桂林、西北工作，這是最初的規模。及至 1939 年 7 月，中製除計畫設置「鄉村電影院」¹⁰⁸ 外，成立了放映總隊部於重慶，並增設第四支放映隊，此後持續擴充。在 1942 年底，國軍已有十支電影放映隊，復在青海西寧組成新編放映第一隊。他們自詡為國軍「機械化宣傳部隊」或「政治工作的輕騎隊」，四面出擊，足跡遍及戰地、大後方、邊疆、農村、沙漠車隊，含括湘、鄂、贛、浙、皖、粵、桂、黔、川、豫、晉、陝、甘、青海、綏遠、西康，甚至是緬甸。¹⁰⁹ 就體制言，國軍

¹⁰⁵ 郭沫若，〈抗戰一年來的文化運動〉，收入《中華民國史檔案資料彙編》，第 5 輯第 2 編文化（一），頁 54。無庸置疑地，這種思潮可追溯至戰前，參見 Chang-tai Hung, *Going to the People: Chinese Intellectuals and Folk Literature, 1918-1937* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1985).

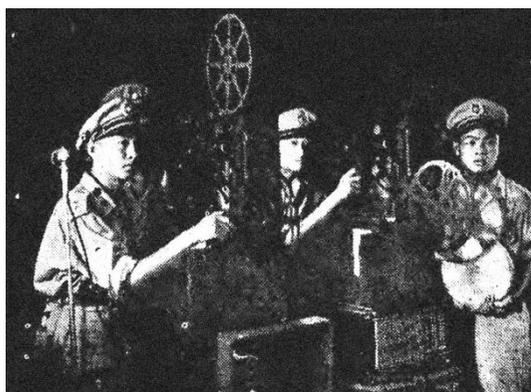
¹⁰⁶ 〈社聞：北平分社沿平漢線向各駐軍放映電影〉，《勵志》，第 2 卷第 42 期（1934 年），頁 16-17。

¹⁰⁷ 〈軍委會政治部第三廳報選成立以來工作報告呈〉，《中華民國史檔案資料彙編》，第 5 輯第 2 編文化（一），頁 43。

¹⁰⁸ 〈中國電影廠設鄉村電影院〉，《中央日報》，1939 年 7 月 22 日，版 3。

¹⁰⁹ 謝永炎，〈放映隊介紹（一）〉，《中央日報》，1942 年 12 月 9 日，版 6；〈鄭用之關於電影放映隊從艱苦奮鬥中爭取勝利的報告（1941 年 12 月 5 日）〉、〈揚郭人關於軍委會政治部電影放映隊三年來工作情況的報告（1941 年 12 月）〉，《中華民國史檔案資料彙編》，第 5 輯

電影放映隊與中製關係甚深，但並非直接附設於中製。放映隊成立之初，即直屬軍委會政治部，由郭沫若任總隊長（1940年9月後由何浩若接任），而中製廠長鄭用之僅任副總隊長。軍委會政治部視各支電影放映隊，一如麾下的其它抗敵演劇隊；抗戰初期，共有20支不同屬性的這類「宣傳團隊」（後劃歸各戰區政治部管轄）。¹¹⁰ 中製作為文化生產單位，輔以國軍放映隊構成之網絡，應是理解抗戰宣傳之傳遞與接受過程的重要線索。



國軍電影放映隊工作情形（1948）

說明：圖為國防部新聞局軍中電影第三十九隊。

雖然，難免有放映隊員抱怨，軍官們並不樂意接受「教育」題材，寧願看「唐伯虎點秋香」的一類影片。¹¹¹ 但仍有軍官誇稱：其麾下兵士萬餘人透過軍教影片《防禦戰車》，認識了戰車的性能與弱點，在實戰中顯得機智特別高揚。更何況，在榮譽軍人療養院、病兵院、療養院、殘廢療養院中，電影乃國軍傷患兵士的所盼。抑且，電影作為工業產物，昂貴、笨重的影片與放映設備，由這幾支「輕騎隊」攜帶翻山越嶺，亦使國家的宣傳觸角伸向農村，讓農民、婦人、小孩「間接

第2編文化（一），頁146、148。

¹¹⁰ 〈陳誠關於部屬演劇隊配屬各戰區政治部管理問題電及郭沫若簽呈〉，《中華民國史檔案資料彙編》，第5輯第2編文化（一），頁124-125。

¹¹¹ 盛爾鎮，〈軍中放映記〉，《時代電影》，新第1卷第17期（1946年），版7。

直接看到了蔣委員長」，這種效力實是一般藝術宣傳隊難以望其向背，詳見表 2。¹¹²

表 2、國軍電影放映隊工作成果表（1938-1942）

觀眾群體	農民	工人	商人	學生	公務員	其它
觀眾人數	3,571,278	714,422	54,848	432,523	274,810	208,485
總計放映次數：4,857						
放映影片		影片數量		備註		
《抗戰特輯》一三四集		各 2 部				
《抗戰特輯》五六集		各 4 部				
《好丈夫》		2 部				
《捍衛我們的土地》		2 部				
《防禦戰車》		2 部				
《八百壯士》		2 部				
《抗戰週年紀念》		2 部				
《白雲故鄉》		2 部				
《全國童子軍大檢閱》		2 部				
《碧血忠魂》		2 部				
《東亞之光》		2 部				
《勝利進行曲》		2 部				
《步兵射擊》		6 部				
《滑翔飛行》		4 部				
《降落傘》		3 部				
各類電影新聞片、標語、卡通				以上為中製出品		
《粉碎敵巢》		1 部		蘇聯影片		
《蘇聯與日本》		1 部		蘇聯影片		
《蘇聯海軍》		1 部		蘇聯影片		
《莫斯科抗德錄》		1 部		蘇聯影片		
《體育與軍人》		1 部		德國影片		
《秋操》		1 部		德國影片		
《英國戰時新聞》十九本				英國影片		
《航空救國》		1 部		戰前上海明星公司出品		

資料來源：謝永炎，〈放映隊介紹（一）〉，《中央日報》，1942 年 12 月 9 日，版 6。

說明：這份資料，若和中製影片目錄相較，可發現兩者有所落差。國軍放映隊基於何種理由，只選擇上述影片下鄉工作，仍待未來查考。

¹¹² 〈揚郭人關於軍委會政治部電影放映隊三年來工作情況的報告（1941 年 12 月）〉，頁 149。

根據官方的統計數字，1938-1942 年間，國軍的 10 支電影放映隊，每支擁有 2 部以上的影片，多則至 5、6 部，¹¹³ 總計放映 4,800 餘次，地域涵蓋 243 縣（內有緬甸 8 縣）。觀眾則達 520 餘萬人之譜，當中又以「農民」最多。¹¹⁴ 官方另指出，全國平均每 250 人中，即有 1 人看過中製出品的電影。至於黨營的中電，雖然也配屬類似的流動放映隊，惟無專款支撥，規模無法相比。¹¹⁵

揆諸當時中國的條件，前揭的觀眾數字難稱可靠，但仍顯示主事者志不在小。根據 1941 年一份統計資料，戰前全中國有 294 家戲院，此時大後方僅剩 79 家。這樣屈指可數的戲院，就是應付四川一省也有所不足，¹¹⁶ 遑論作為政府當局面對「全體軍民」的宣傳網。倘若沒有國軍電影放映隊下鄉，服務對象橫跨農、工、商、學、兵，許多抗戰影片和歌曲或許就少了幾分流行的機會。

至少，國軍電影放映隊的大範圍工作，獲得了實際接觸「鄉下百姓」的機會。他們感覺，「西洋手法」的劇情片，不若《抗戰特輯》一類的新聞片受到歡迎。¹¹⁷ 這是因為新聞片、紀錄片的內容，士兵與農民「看得懂」，反映較熱烈。¹¹⁸ 前揭觀察結果，時常形諸文字，影響抗戰期間的幾次「電影路線」討論。正如某位期刊主編在讀畢〈塞上抗戰影片放映記〉投書後，直稱文中的敘述有若「神話」，大嘆：「整天與一切文化接觸的都市人，是絕對想不到在祖國的另一個角落裡，還有不少的同胞不知飛機大砲為何物」，「抗戰電影和戲劇的宣傳，應該普及到每一個偏僻的城市與鄉村，使全國每個民眾都明瞭敵人的殘暴和我國軍民英勇抗戰的精神」。¹¹⁹

不惟如是，放映隊足跡踏遍中國南北，也感受到各地語言、風俗的差異。西

¹¹³ 國軍政工史編纂委員會編纂，《國軍政工史稿》，頁 898。

¹¹⁴ 謝永炎，〈放映隊介紹（一）〉，《中央日報》，1942 年 12 月 9 日，版 6。

¹¹⁵ 羅學濂，〈抗戰四年來的電影〉，收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁 443。

¹¹⁶ 羅靜予，〈論電影的國策〉，頁 92。

¹¹⁷ 王勵東記錄，〈中國電影的路線問題〉，收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁 67-68。

¹¹⁸ 楊邨人，〈農村影片的製作問題〉，原載於《中國電影》，第 1 卷第 1 期（1941 年 1 月 1 日），收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁 94。

¹¹⁹ 喬力，〈塞上抗戰影片放映記〉，《黃河月刊》，第 10 期（1940 年），頁 433-434。尤其是文尾的「編後」。

方民族主義的興起，重要媒介是通過方言性的「印刷語言」取代拉丁文。中國語、文的問題，有所不同。有聲電影問世後，能否藉此塑造統一的「大眾語」，在戰前已是若干文化人思考的問題。抗戰意味「建國」，值此中國國族關鍵年代，前揭課題自然有人再提起。詩人徐遲堅持，以城鄉觀眾為對象的「下鄉」影片，必須刻意地運用有聲對白；這麼做以後，在各地勢必發生言語不通的困難，屆時再由放映隊聯絡當地文化青年翻譯；在此同時，放映隊亦應合理採用「人民的已融合的語言」，記錄並能創造。徐遲的想法，據他所說，來自軍委會政治部所屬第六電影放映隊的工作報告。¹²⁰

合而觀之，抗戰時期大後方電影界強調的「電影下鄉」，除了左翼文人本於「階級」觀念外，還有相當數量的人是出於「民族本位」立場。惟無可諱言地，不論基於何種思考，舞臺戲仍舊是更容易「下鄉」與「入伍」的媒介。中製演員王珏且有一印象，「左派的很少在電影上著墨，他們非常重視舞臺戲」¹²¹。綜觀郭沫若時代的軍委會政治部第三廳，確實花較多的精力在舞臺戲上，除取其便利、成本低等優點外，或可兼顧及平劇、漢劇、楚劇、雜耍、文明戲等新舊戲種的改良。不過，中製曾作為軍委會政治部第三廳所管轄的機關，本身就是這場運動的要角。

中製暫駐武漢期間，已有不少演員參與彼時風起雲湧的抗敵話劇演出，例如在街頭公演田漢編寫的《放下你的鞭子》。¹²² 遷往重慶之初，建廠工作尚待進行，影片攝製因而減緩，演員們乃利用餘暇編演話劇。1939年10月，演出《中國萬歲》極為成功，中製乃提報奉准正式成立「中國萬歲劇團」，由郭沫若任首任團長¹²³（惟為時甚短暫）。及至抗戰中後期，因物料取得不易，電影拍片困難，萬歲劇團的活動更為重要，時常在各地演出。其後，中製搭建專屬劇場，可容納800人座位，名曰「抗建堂」，於1940年4月開幕使用，乃1940年代中國劇運的重要空間。萬歲劇團演出的戲碼極多，不乏話劇史上的名作。而當時號稱話劇與電影「四大名旦」的白楊、黎莉莉、張瑞芳、秦怡，都是中製演員。惟當時演員算是自由業，這個月在中製，下個月仍可跳到中電。其後劇團一多，演員更形活躍，四處掙錢

¹²⁰ 徐遲，〈電影中的語言問題〉，原載於《中國電影》，第1卷第3期（1941年3月1日），收入重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》，頁141-144。

¹²¹ 王珏口述，林德政訪問記錄整理，《國際明星王珏先生演藝生涯訪談錄》，頁67。

¹²² 國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁9。

¹²³ 〈中國電影製片廠同時攝製五片〉，《中央日報》，1940年2月21日，版3。

以彌補戰時的清苦生活。¹²⁴

然而，前文提到的電影左右翼之爭，在話劇領域同樣存在。1942年，萬歲劇團演出西南聯大教授陳銓所編《野玫瑰》一劇，敘述國民黨情報人員接近冀東漢奸王玄敏的故事。該劇影響力不小，戰後改拍為電影《天字第一號》。¹²⁵ 演員王珏認為：《野玫瑰》劇本寫得很好，但陳銓是國民黨人，遂遭致左翼人士的無情批判。¹²⁶ 左派人士群起攻擊的理由，是該劇「為國民黨特務塗脂抹粉」。¹²⁷

綜上所述，戰時的中製之所以投入話劇活動，物質因素造成的拍片困難，可說是重要理由。其實，即使是國軍各支放映隊，亦感裝備不敷應用，同樣兼採了演劇、歌詠、文字、漫畫等較低成本的宣傳手法。¹²⁸ 但無論如何，在近代中國史上，各種公私電影放映隊對於推廣新媒體確屬功不可沒，尤其「電影下鄉」之工程更是引人矚目；日後中共政權同樣持續投入可觀資源，自非偶然。¹²⁹ 至於國軍所建立的放映隊體系，無疑是中國在1949年以前規模較大的一次試驗，歷史意義難以斗量。相關歷史細節的發掘與考察，仍值得學界繼續努力。

陸、抗戰中期後的轉型陣痛

前揭的萬歲劇團演出《野玫瑰》一劇，卻在文藝界內暴露了國共關係的緊張，並非孤立現象。1941年新四軍事件爆發後，政府當局已加強對左翼影人的監視，解除中製編導委員會主委陽翰笙等人職務；又派中製副廠長羅靜予赴香港，招聘無黨派背景的徐遲、張光宇、丁聰等，有改換新血的打算。¹³⁰ 本有「宣傳工具，

¹²⁴ 陳蘭蓀，〈我所知的「中製」和「中電」兩大影劇廠〉，頁151-152、158；王珏口述，林德政訪問記錄整理，《國際明星王珏先生演藝生涯訪談錄》，頁58-59、62-63；國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁19。

¹²⁵ 中國現代文學館編，《陳銓代表作·野玫瑰》（北京：華夏出版社，2009年）。

¹²⁶ 王珏口述，林德政訪問記錄整理，《國際明星王珏先生演藝生涯訪談錄》，頁63。

¹²⁷ 陳蘭蓀，〈我所知的「中製」和「中電」兩大影劇廠〉，頁153、156。

¹²⁸ 舒文，〈抗日戰爭中的電影放映隊〉，《新文化史料》，1994年第3期，頁57。

¹²⁹ 陳詠璋，〈特殊的傳播者：中國電影放映隊發展史簡述〉，《福建論壇（社科教育版）》，2009年第6期，頁80。

¹³⁰ 羅卡，〈何非光側影〉，收入黃仁編，《何非光：圖文資料彙編》，頁72。

以影戲為中心」之認識的蔣介石，嘗言：「電影與戲劇為本黨宣傳最有效之方法，然近來審閱本黨所編製之影片與話劇，無立場、無重心、無對象、無目的，非為三民主義而宣傳，非為本黨而宣傳，亦非為國民政府而宣傳」。¹³¹ 蔣並未明指對象，但中製身為國民黨政權麾下的最大影片廠，豈有可能置身於外？

然而，應非親共人物的中製廠長鄭用之，面對層峰排山倒海而來的壓力，似乎不滿意上級對自己左傾下屬的處置，乃採取消極應付的手段。¹³² 有見及此，1942年6月，軍委會政治部部長張治中以強硬手段撤換鄭。鄭平日甚受下屬擁戴，一遭撤換，繼任者難以維繫團結。¹³³ 其後至遷臺前，中製歷經四任廠長，皆不久其任，諒非無因。抑且，人事的浮動，又勢必造成若干人事派別，以及人員龐雜的問題。這看在競爭對手中電眼裡，中製有「意見紛歧，亦不能發揮效能」之弊。¹³⁴

表 3、「中製」遷臺前歷任廠長一覽

姓名	官階	任期	備註
鄭用之	少將	1933年8月至1942年6月	1937年以前為政訓處電影股股長。
吳樹勛	少將	1942年7月至1944年7月	
蔡勁軍	中將	1944年7月至1945年10月	
羅靜予	少將	1945年11月至1948年4月	曾任中製技術副廠長。
袁留莘	少將	1948年5月至1949年8月	曾任勵志社總社處長職。

資料來源：姓名、官階、任期見《國防部中國電影製片廠廠史》書前頁。

無獨有偶地，物質因素也造成中製在1942年陷入困境。「一寸膠片一寸金」，中國電影從攝影器材、膠捲、放映設備，全賴海外進口。這是上海淪陷之後，中製刻意在香港設立分廠大地公司的重要考量。因膠片取得不易，廠方交給導演8000尺膠片，就是一部電影僅有的資源。任何的鏡頭、對話長度，都得精確設計，「一

¹³¹ 蔣中正，〈指示本黨宣傳業務應改進之事項〉，收入秦孝儀主編，《先總統 蔣公思想言論總集》（臺北：中國國民黨中央委員會黨史委員會，1984年），第37卷別錄，頁264-265。

¹³² 陳蘭蓀，〈我所知的「中製」和「中電」兩大影劇廠〉，頁156。

¹³³ 王珏口述，林德政訪問記錄整理，《國際明星王珏先生演藝生涯訪談錄》，頁38。

¹³⁴ 「陳果夫呈蔣中正檢討電影事業創辦十餘年之工作報告」（1950年12月），〈專件（三十三）〉，特交檔案—一般資料，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-080200-00387-011，頁11。

條過」，盡可能不造成「廢片」。¹³⁵ 及至太平洋戰爭爆發，香港於 1941 年底淪陷，電影物資的輸入管道斷絕。隨著膠捲庫存逐漸耗盡，中製趨於停產邊緣。而放映隊亦因機件來源枯竭，油料供給困難，影片陳舊破壞，遂無從發揮效力。¹³⁶

所幸太平洋戰爭的爆發，也意味美援的到來。美國對於亞洲盟友中國的援助，本來就預定包括「文化」方面，電影亦屬其一。¹³⁷ 1942 年 9 月底，蔣介石敲定利用租借法案（Lend-Lease Program）向美方爭取擴充國軍電影事業的清單，擬議：（一）設立一百個放映單位，分配於各軍部；（二）設立 50 個放映站；（三）添設「小型影片」製片設備；（四）訂購足敷 3 年生產之製片材料；（五）擴充中製的設備。再加上保險、運輸費用，政府當局向美國提出了金額達 100 萬美元的計畫。¹³⁸ 這份清單倘能實行，頗為可觀；例如當中計畫「設立一百個放映單位」，而此時國軍僅剩下 10 支苦撐待變的放映隊。

中製聯繫美援業務的靈魂人物，是副廠長羅靜予。羅靜予早年在上海、南洋學習無線電工程，通曉數種外語，被視為當時影壇不可多得的人才。¹³⁹ 1941 年，羅赴美國參加電影工程師年會，同時攜帶中製影片在美複製上映，爭取合作。留美期間，最重要的任務是，協助兵工署駐華盛頓的中國國防物資供應委員會人員，利用租借法案辦理電影器材的供應。¹⁴⁰ 經羅靜予奔走，美援器材、物料、軍教影片少部分抵華。而中製人員的赴美技術交流，也緊鑼密鼓地進行。¹⁴¹ 羅的雄心壯志是，以好萊塢及美國軍方製片廠為標準，建置包括彩色影片印製設備的全套機件。但笨重機件的運輸問題，羅頗感躊躇，遂擬議「暫時先在印度設廠辦理，本

¹³⁵ 陸弘石訪問，〈為了「忘卻」的紀念：何非光訪談錄〉，收入黃仁編，《何非光：圖文資料彙編》，頁 62。

¹³⁶ 國軍政工史編纂委員會編纂，《國軍政工史稿》，頁 897。

¹³⁷ United States Department of State, *Foreign Relations of the United States Diplomatic Papers, 1942. China* (Washington: Government Printing Office, 1942), pp. 697-727.

¹³⁸ 「蔣中正致宋子文電」（1942 年 9 月 30 日），〈對美關係（三）〉，特交文電—領袖事功—革命外交，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-090103-00004-110。

¹³⁹ 袁叢美口述，黃仁編撰，《袁叢美從影七十年回憶錄》，頁 87-88。

¹⁴⁰ 高思伯，〈為進步電影而獻身的羅靜予〉，收入四川省政協文史資料研究委員會編，《四川近現代文化人物》，第三編，頁 264-265。

¹⁴¹ 〈簡訊：「中製」派員赴美〉，《電影與播音》，第 2 卷第 7 期（1943 年），頁 23。

部並代辦各機關之洗印配及避免內景工作。俟交通改良，再行內運。」¹⁴²

羅靜予在美國影壇觸目所及，應有興致勃勃的心情。二次世界大戰的爆發，首先就改善了紀錄片的地位。而參戰各國的軍事機關，往往徵召電影工作者，中國如此，美國更不例外。1942 年起，Frank Capra 為軍方攝製《我們為何而戰》系列影片。另一位好萊塢導演 John Ford 則加入海軍戰地攝影小組(Field Photographic Branch)，最後完成《中途島戰役》(*The Battle of Midway*) 這部重要的彩色作品。其餘影片，族繁不備載。¹⁴³

耐人尋味的是，中國軍方並重紀錄片與劇情片的模式，實與美國軍方大異其趣。無獨有偶地，掌理美國在華租借法案監督事宜的史迪威(Joseph W. Stilwell)，正與蔣介石趨於不和。這個史冊上著名的「史迪威事件」，也波及到國軍電影事業的經營。史迪威聲言，中製屬「民用宣傳」，與軍事無關。又以運輸困難為由，將原訂的 100 萬美元援助，縮減為 30；原訂的 100 個放映單位，縮減為 40。及至 1944 年春，史迪威已明確拒絕印度設廠方案，就連待運之小型放映機 40 部，亦要求改撥美軍監督。¹⁴⁴

美方的「誤會」，經當局極力交涉，似得緩解。而杯水車薪的美援，對苦撐維持的中製來說，仍是久旱後的甘霖。1943 年底，中製已能恢復拍攝新片。當中最重要者，是與 Frank Capra 合作，製作紀錄片《中國之抗戰》。¹⁴⁵《中國之抗戰》英文版即 *Why We Fight: The Battle of China*，至今仍受重視。時中製副廠長羅靜予仍滯留美國，進修化工知識(有關膠片等感光技術)，實際參與該片工作。¹⁴⁶

美國對國軍電影事業的影響，在戰爭結束前後，進一步趨於頂峰。1945 年 8 月，日本無條件投降，旋羅靜予奉軍委會政治部長張治中命，回國擔任中製廠長，

¹⁴² 「羅靜予致張治中電」(1943 年 11 月 8 日)，〈對美關係(三)〉，特交文電—領袖事功—革命外交，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-090103-00004-193。

¹⁴³ Kristin Thompson、David Bordwell 著，廖金鳳譯，《電影百年發展史》，頁 464-466。

¹⁴⁴ 「羅靜予致張治中電」(1944 年 3 月 14 日)，〈遠征入緬(四)〉，特交文電—領袖事功—對日抗戰，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-090105-00009-169。

¹⁴⁵ 國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁 59-63。

¹⁴⁶ 高思伯，〈為進步電影而獻身的羅靜予〉，收入四川省政協文史資料研究委員會編，《四川近現代文化人物》，第三編，頁 265。

同行者有新聘之美籍顧問賈德漢（Donald Gledhill）。¹⁴⁷ 賈德漢是美國電影藝術與科學學院（The Academy of Motion Picture Arts and Sciences）總幹事，於1946年初提出10萬字的研究報告，仍建議參照美軍辦法，中製改組為「純粹軍事教育」電影機構。有鑑於蔣介石亦已指示迅速擬定軍隊電影教育方案，張治中乃參酌美方意見，就「製片」與「放映」工作進行規劃。依照計畫，除組設中央軍事教育影片館之外，當局擬官商合製含有「政治教育意義」的娛樂影片，並持續擴充四十支國軍放映隊。¹⁴⁸

旋中華民國進入預備實施憲政的階段，依照美式軍政制度，軍事委員會改組為行政院國防部；軍委會政治部亦告撤銷，業務分入國防部新聞局、民事局、監察局。值此國軍政工系統再陷低潮之際，中製不免妾身未明。1946-1949年間，中製幾經改隸，先後隸屬於聯合勤務總司令部特種勤務處新聞局、聯合勤務總司令部通信署、國防部新聞局、聯合勤務總司令部特種勤務署。1949年秋，聯勤總部併歸國防部，原特種勤務署改組為國防部特勤處，中製隨隸之。中製的規模抑有縮減，部分員工遭到資遣，放映隊、中國萬歲劇團劃歸國防部新聞局管轄。¹⁴⁹

從此觀之，1946-1949年間，中製有較多的時間隸屬於聯勤總部。聯勤總部是國軍新組建的單位，某種意義上，也是戰前勵志社系統部分的延續。¹⁵⁰ 1930年代曾有勵志社與政工系統爭奪電影事業權的往事，這時有若風雲流轉。聯勤總部對於國軍電影事業的經營，確有一份宏遠的藍圖。¹⁵¹ 但值處戰後國共詭譎對峙的政局，國軍又因改制帶來的混亂，難免造成「機械化宣傳部隊」再度陷於空轉。

羅靜予返國接事之初，亦值黨政軍機關分赴淪陷區「接收」日偽資產的浪潮。中製一面著手遷廠南京，同時也接收了上海「華影」（中華電影聯合股份有限公司，汪精衛政權麾下宣傳機構）金司徒廟攝影廠，成立分廠。然而，曾受當局倚

¹⁴⁷ 有關賈德漢之英文姓名、資料，參見〈賈德漢返美〉，《電影與播音》卷4期10（1945年），頁1。

¹⁴⁸ 「張治中上蔣中正呈」，1946年，〈一般資料—呈表彙集（一〇六）〉，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-080200-00533-081。

¹⁴⁹ 國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁64。

¹⁵⁰ 勵志社與國軍聯勤總部之淵源，見黃仁霖，《黃仁霖回憶錄》，頁149-170。

¹⁵¹ 〈聯勤總部積極籌設〉，南京《和平日報》，1946年9月13日，版3。計畫是，使每一整編師有電影放映隊一隊，輪流放映。每一團有收音機三部，以便收聽音樂、播音與各種重要新聞演講。

重的羅靜予，似乎已在暗助左翼影人於聯華與崑崙兩家影片公司站穩腳跟，牽制反共的屬員袁叢美在上海之接收活動，並拖延反共宣傳片的攝製。或云，羅之大力主張照美方意見改組中製，亦與此有關。在此混亂局面中，羅靜予曾被指控「勾結異黨，圖謀不軌」，於 1946 年 10 月遭聯勤總司令黃鎮球拘捕調查。¹⁵²

究其實質，中製拍攝「抗戰電影」的階段性任務既告一段落，勢必無法迴避轉型的課題。依美方建議，1946-1947 年間，中製一度改組為軍教電影事業管理處，主要任務為編譯整理美援的一千餘種軍事科學教育影片。¹⁵³ 然而，許多中製人員認為，國內電影機構多遭戰禍，國片產量大減，仍欲維持劇情片的攝製。1947 年 4 月，軍教電影事業處終告撤銷，中製保有原名；旋以南京總廠專事軍教影片攝製與編譯，上海分廠負責劇情片的攝製與發行。¹⁵⁴ 但是，中製並未遵循美顧問的轉型方案，更關鍵的原因似乎為，政府當局意識到反共宣傳的需要。

由於復員、遷廠、建廠工作千頭萬緒，國家政策又有舉棋不定之虞，戰後的中製產量、質量均成問題。1947 年 6 月，蔣介石「檢討」當前時局，特別提及國民黨興辦事業多半失敗，而「中國電影製片廠所製的影片，更是不成樣子」。¹⁵⁵ 即令如此，蔣並未輕視電影宣傳的效用。幾個月後，蔣指示國防部新聞局長鄧文儀（時中製一度重歸政工系統管轄），應將「共匪」暴行「設法公諸於世，編成紀錄，或寫成文藝小說、電影，使之深入民間」。¹⁵⁶ 旋鄧文儀呈報處理情形，關於電影的部分是：已攝成《剿匪建國》卡通片一部，分發全國各影戲院及各軍中電影隊放映；籌攝《錦繡山河》與《共匪暴行錄》兩種；劇本編寫中者，有《建國之路》

¹⁵² 高思伯，〈為進步電影而獻身的羅靜予〉，收入四川省政協文史資料研究委員會編，《四川近現代文化人物》，第三編，頁 267。當時報導見〈羅靜予灰心辭職：王瑞麟袁叢美逐鹿〉，《中外春秋》，第 27 期（1947 年），頁 4；包告，〈袁叢美破鏡難重圓！〉，《七日談》期 11（1946 年），頁 4。袁叢美在回憶文字中承認羅靜予的才氣，但指羅因政治理由有「吃裡扒外」的行徑，見袁叢美口述，黃仁編撰，《袁叢美從影七十年回憶錄》，頁 88-89。

¹⁵³ 〈國防部軍教電影處設電教館及製片廠〉，《中央日報》，1946 年 9 月 7 日，版 4。

¹⁵⁴ 國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁 65-66。

¹⁵⁵ 蔣中正，〈當前時局之檢討與本黨重要之決策〉，收入秦孝儀主編，《先總統 蔣公思想言論總集》，卷 22 演講，頁 188。

¹⁵⁶ 「蔣中正手令鄧文儀針對共黨劣行製作電影連環小說等」（1947 年 11 月 17 日），〈手令登錄（四）〉，特交檔案—一般資料，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-080200-00555-196。

與《武訓傳》兩種。¹⁵⁷

諷刺的是，前揭的《武訓傳》拍攝計畫，恰恰反映了國民黨政府宣傳機器的失靈。原來，《武訓傳》的編導孫瑜，草成劇本之初，本不欲交中製開拍，情願在上海崑崙影業製作。惟共產黨籍的前中製編導主任委員陽翰笙傳來訊息：請孫瑜「從大局考慮」，故意用大製作的《武訓傳》占用資源，妨礙當局拍攝「戡亂片」。孫瑜接受陽翰笙的意見，著手工作。¹⁵⁸ 這一情況，國軍政工主管鄧文儀非但沒有覺察，反將之上報為「反共影片」，殊令人錯愕。惟《武訓傳》拍拍停停，並未在中製廠內殺青，而於 1949 年由崑崙影業接手完成。更令人始料未及的是，《武訓傳》於 1951 年在中國大陸上映後，很快就引來毛澤東親手掀起的批判運動，一時沸沸揚揚，此為後話。

1948-1949 年間，亦即中製在大陸的最後歲月，仍劃歸聯勤總部管轄，廠長袁留莘亦為勵志社出身（油畫家）。¹⁵⁹ 然而，國共內戰既已爆發，中製經濟更顯困難。編導與演員們乃發起與廠合作辦法，由廠方供應器材膠片等，食宿與酬金則由演員自理，算是勉力維繫創作的能量。¹⁶⁰

及至徐蚌會戰失利，南京形勢已非，國軍各訓練機關開始著手移遷臺灣。1949 年初起，中製派遣人員攜運部分設備赴臺，京廠器材亦隨後分批送滬廠待運。4 月國共和談破裂，京滬情勢緊蹙，中製奉命全廠遷臺。龐大的國民黨黨、政、軍機關，在風雨飄搖中撤退轉移，殊非易事。中製作為軍方所屬機關，財力稍微充足，交通運輸資源調度較易，¹⁶¹ 但仍得面臨相當多的挑戰。特別是，值此人心惶惶局面，潛伏的共產黨員大出活動，企圖阻撓人員與器材離滬。歷經暗潮洶湧，中製約有半數員工 200 餘人決心隨政府赴臺，成功以武裝方式船運了大部分器材。¹⁶²

¹⁵⁷ 「鄧文儀上蔣中正呈」（1947 年 12 月 30 日），〈一般策畫與各方建議（一）〉，革命文獻—戡亂軍事，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-020400-00012-090。

¹⁵⁸ 袁晞，《「武訓傳」批判紀事》（武漢：長江文藝出版社，2000 年），頁 39-51。

¹⁵⁹ 劉藻，〈牯嶺秋色〉，《申報》，1947 年 9 月 7 日，版 5。

¹⁶⁰ 國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁 65-67。

¹⁶¹ 「陳果夫呈蔣中正檢討電影事業創辦十餘年之工作報告」（1950 年 12 月），〈專件（三十三）〉，特交檔案—一般資料，《蔣中正總統文物》，國史館藏，典藏號：002-080200-00387-011，頁 14-15。

¹⁶² 王珏有極詳盡的回憶，參見王珏口述，林德政訪問記錄整理，《國際明星王珏先生演藝生涯訪談錄》，頁 94-104。

至於，抗戰後期擴充至 40 支之譜的國軍電影放映隊，其下落如何，猶待查考。惟對喘息未定的大批軍民而言，電影仍為重要媒體。1950 年 3 月，蔣介石在臺北「復行視事」總統職位；但在距離臺灣 500 公里的舟山群島，許多人並不清楚這項消息。中製攝影師華慧英，配戴該廠的戰地記者臂章，跟隨著蔣經國，攜帶新聞片前往放映，消釋當地的浮動之情。一如過去的放映活動，觀眾同時包含軍人與老百姓。¹⁶³

可以肯定的是，中製藉遷臺另起爐灶的機會，揮別了舊時期。1950 年 4 月，隨著當局重建國軍政工組織，中製確定改隸於國防部政治部（及其後的總政治部、總政治作戰部等），維持到 1990 年代停止運作止。戰後以來的制度混亂，始為結束。同年，中製在臺中拍攝《惡夢初醒》，乃「國營電影機構在臺恢復拍片之始」，也是「自由中國第一部反共劇情長片」，¹⁶⁴ 澈底告別了左翼影人滲入中製的時代。隔年中製於北投復興崗落腳，成為臺灣的最重要片廠之一。惟此後中製面臨的環境，與過去顯有不同；作為國軍電影事業的新紀元，應待另文處理。

柒、結論

經過 1949 年的劇變，中國電影界數十年積累的人才，多數仍留大陸，僅少部分輾轉赴香港、臺灣。而各電影機構受戰亂、政潮衝擊，難以延續發展。即使是曾經聲勢顯赫的國民黨黨營「中電」（中央電影攝製場），亦無法在臺灣存續。直到 1954 年，國民黨始將農業教育電影公司（簡稱「農教」，由南京搬遷來臺）、臺灣電影公司（臺灣省黨部所有）等合併成立新的黨營「中央電影事業股份有限公司」（簡稱「中影」）。就許多角度言，國民黨政權的官營電影事業，在 1949 年出現不小的斷層。

與此相較，官營電影事業中隸屬軍方的「中製」，雖仍有大量人員並未赴臺，但多數器材完整撤出，很快復廠開拍。臺灣電影的發展，除了承繼日本殖民統治

¹⁶³ 華慧英的訪談影像，見丁雯靜總製作，《最後島嶼（一）再見舟山》（紀錄片）（臺北：長天傳播製作，2011 年），21 分 45 秒至 23 分段落。

¹⁶⁴ 國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁 79。

的歷史遺產外，與 1949 年以前中國電影技術的傳承，相當程度是立基於中製的遷臺。1951 年初，中製將部分技術員工轉往農教任職，協助開展拍片工作。¹⁶⁵ 其後農教改組為「中影」，對臺灣電影的影響，應是無庸贅言。前面提到的中製攝影師華慧英，便因此機緣，轉投中影工作。1964 年，華慧英為中影完成首部彩色電影《蚵女》，為臺灣電影寫下新的紀錄。¹⁶⁶ 其它類似案例，不勝枚舉。1975 年，中影發行抗日戰爭鉅片《八百壯士》；和 37 年前的中製版相比，場面更為宏大，但仍選用了相同的主題曲，僅將「中國不會亡」等歌詞替換為「中國一定強」。耐人尋味地，當時的中影總經理梅長齡，也是中製出身。1970 年代臺灣一度出現「抗日電影」的熱潮，不無得力於梅長齡結合中製的經驗與中影的製作環境。¹⁶⁷

部分論者認為，中製遷臺前的「製片成績甚低」，惟其多年培植人才，對我國電影發展的貢獻不小。¹⁶⁸ 這不是最允當的評價，卻已使人萌生撫今追昔之情。中製悠久的歷史，可上溯至 1933 年的南昌行營政訓處電影股。惟本文亦指出，針對國軍電影事業的理解，還應將眼光投射至 1920 年代。事實上，國軍在建軍初年，亦即北伐時代，即已嗅到電影的功用。這一階段的試驗，固以失敗告終，然和同時代的歐陸諸國相比，並不為晚，對於往後發展也有耐人尋味的影響。

國軍早年仿效蘇聯紅軍，建立政治工作制度，重視各種宣傳技藝，電影實屬當中的一環。從此也不難理解，國軍電影事業深受政工制度浮沈的影響。例如，北伐後期軍系電影事業的沈寂，1933 年政訓處電影股的成立，抗戰後中製定位一度妾身未明等情，均與同時期國軍政工制度的走向有關。遷臺灣後，中製仍長年隸屬於政工（政戰）系統管轄，自然是有歷史上的淵源。

但同樣不容忽視的是，相較於「俄化」的政工系統，所謂「基督教化」的勵志社組織，對國軍電影事業亦起作用。勵志社人員從英、美取經，積極引進各種康樂活動，在 1930 年代初期，填補了當時國軍政治工作不振所造成的空缺。惟勵志社雄心勃勃的計畫，因國軍政工系統的重奪主導權，遂無法得償所望。即令如此，勵志社並未澈底告別相關事業的舞臺。在抗戰後國軍依美式制度改組，政工

¹⁶⁵ 國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》，頁 78。

¹⁶⁶ 黃仁，《中外電影永遠的巨星》（臺北：秀威資訊，2010 年），頁 81-82。

¹⁶⁷ 黃仁，《電影與政治宣傳》（臺北：萬象，1994 年），頁 378-379。

¹⁶⁸ 國軍政工史編纂委員會編纂，《國軍政工史稿》，頁 896-897。

系統再陷低潮之際，中製便一度劃歸勵志社系統主導的聯勤總部管轄。¹⁶⁹

從此觀之，國軍電影事業的沿革，深受黨政軍體制變遷的影響，而這類變遷又時常與國外制度的移植有關。早年國軍受蘇軍政工制度的啟發，嘗試電影工作的建立。到了 1930 年代，國民黨人籌劃的影視藍圖，又加上了義大利的元素。¹⁷⁰不過，真正直接介入國軍電影事業者，仍為美國。在抗戰中後期，美國透過租借法案，協助中製的擴充，補充國軍電影放映隊的設備，乃至於援贈軍教影片。然而，美國並不滿意中製的定位，有意促成它改組為「純粹軍事教育機構」。前揭事態發展，再加上其它國內因素，曾使中製在戰後一度陷於轉型的困境。

某種意義上，國軍一如二次世界大戰期間的各國軍隊，大規模地徵召電影工作者，從事新聞片、紀錄片的攝製工作。但耐人尋味的是，國軍也承繼了戰前的歷史傳統，投注大量資源於民用宣傳，多部中製劇情片可為例證。尤其，鄭用之等中製的主持者，雖於軍方機構供職，卻胸懷著建立全國「國營電影」體系的宏偉藍圖。¹⁷¹而國軍更挾其組織、器材、交通資源優勢，維持龐大的電影「機械化宣傳部隊」，浩蕩下鄉，甚至是遠赴邊疆。不可否認地，在中國電影尚屬於「城市」的年代，前揭工作顯得耀眼非常，亦非大多數文職機構所能望其項背。

「機械化宣傳部隊」欲發揮作用，仍需文化內容生產環節的配合。1930 年代，國民政府試圖強化電影檢查政策，箝制上海左翼電影，惟收效難稱理想。直到 1937 年抗日戰爭爆發，在戰時體制之下，影人紛紛投入官方旗下，中製一躍而為大後方地區的最大製片機構。相較於國民黨黨營的中電，中製更得國共合作之利，不分左右，名家薈萃之景，真乃中國電影史上的空前，帶來了老影人口中「很了不得」¹⁷²的時光。不論是《孤島天堂》的振奮人心，《日本間諜》的巧妙化妝，《東亞之光》的紀實戲劇手法，抑或《中國之抗戰》的跨國合作等，俱可顯示中製的

¹⁶⁹ 部分中國大陸學者注意到，聯勤總部在戰後一度控制了中製。見楊燕、徐成兵，《民國時期官營電影發展史》，頁 139。但本文強調的是，應注意勵志社組織長期以來即已涉足相關事業的活動。

¹⁷⁰ 羅學濂，〈追念陳果夫先生〉，收入陳果夫先生百年誕辰紀念會籌備會編，《陳果夫先生百年誕辰紀念集》（臺北：中國國民黨中央委員會黨史委員會，1991 年），頁 281。

¹⁷¹ 鄭用之，〈中國電影文化叢刊發刊致詞〉，收入陳鯉庭，《電影軌範》（重慶：中國電影製片廠，1941 年）。

¹⁷² 薛惠玲訪問，〈最好的反派演員：袁叢美談何非光〉，收入黃仁編，《何非光：圖文資料彙編》，頁 83。

成就。

惟無可諱言地，在中國，電影原本是城市少數人的娛樂，而今政府當局卻挪用為面向「全民」的宣傳品，很快便浮現了題材、敘事手法、發行網路，乃至語言的問題。另一方面，政府當局的意志，也常受主客觀因素的限制，無法落實於影片當中。誠如 Marc Ferro 所言，電影涉及的層面極多，當權者繼承的卻只是書寫文化，形成一道不易跨越的祕密邊界。¹⁷³ 例如在國共合作趨於破裂後，中製進行了「換血」，惟遭逐者多僅為旗幟鮮明之輩，留廠者仍可能拍出具「左派氣息」的作品。離開中製的左翼影人，更響應了共產黨的文藝攻勢，拉攏、影響昔日同事。¹⁷⁴ 而國共內戰期間，中製拍攝數年，未能完成的《武訓傳》，竟蘊含左翼影人故意耗用國民黨政府宣傳資源的陰謀。《武訓傳》在日後的風雨，固屬一言難盡；但很多人並不曉得，它也曾是國軍政工主管文卷中的「反共影片」。歷史之弔詭，莫過於斯。

綜上所述，遷臺前的國軍電影事業，致力於軍隊政治訓練、民間政治宣傳，確有一段顯赫的時光，但猶須面臨極大的困難。在今天，「電影時代」依舊方興未艾，政府當局的影像宣傳也未曾減緩；回顧這段歷史，應是別具意義。電影史研究仍有相當大的空白得填補，特別是國家的宣傳政策、宣傳網絡，以及群眾動員等。¹⁷⁵ 本文尚無法理想地解答前揭問題，例如個別影人的動向、觀眾群體的分析，並沒有多少處理。惟透過各種公私文書的梳理，本文確可指出，考慮近代中國的特殊時空背景，討論前揭問題絕不能迴避軍方一系。而軍方體制以外，亦不乏獻身相關領域的影人，同樣值得探析。借用黎民偉 1936 年的沉重呼籲作結尾，「際此非常時期，言國防者，幸勿忽視電影」。如今時過境遷，言電影史者，亦勿忽視「國防」。

¹⁷³ Marc Ferro 著，張淑娃譯，《電影與歷史》（*Cinéma et Histoire*）（臺北：麥田出版社，1998 年），頁 135-138。

¹⁷⁴ 杜雲之，《中華民國電影史》，頁 379-388。

¹⁷⁵ 馮筱才，〈從問題到史料：近代中國大陸電影史的重構與再寫〉，頁 144。

徵引書目

一、檔案·史料彙編

《蔣中正總統文物》(臺北,國史館藏)

〈手令登錄(四)〉,特交檔案—一般資料。

〈手稿錄底(二十一)〉,特交檔案—一般資料。

〈民國三十年(二)〉,特交檔案—一般資料。

〈呈表彙集(一〇六)〉,特交檔案—一般資料。

〈呈表彙集(四十二)〉,特交檔案—一般資料。

〈專件(三十三)〉,特交檔案—一般資料。

〈戡亂軍事:一般策畫與各方建議(一)〉,革命文獻—戡亂時期。

〈黨政外交〉,革命文獻—統一時期。

〈對美關係(三)〉,特交文電—領袖事功—革命外交。

〈遠征入緬(四)〉,特交文電—領袖事功—對日抗戰。

〈籌筆—統一時期(八十四)〉。

〈籌筆—統一時期錄(一一八)〉。

〈籌筆—統一時期(八十一)〉。

《蔣經國總統文物》(臺北,國史館藏)

〈政務—證管會買賣公營企業股票暫行辦法草案等〉,文件—黨政軍文卷—政治建設。

中國第二歷史檔案館編,《中國國民黨第一、二次全國代表大會會議史料》。南京:江蘇古籍出版社,1986年。

中國第二歷史檔案館編,《中華民國史檔案資料彙編》,第5輯第2編文化(一)。南京:江蘇古籍出版社,1986年。

二、文集·日記·年譜·回憶錄·訪談錄

丁亞平主編,《百年中國電影理論文選》。北京:文化藝術出版社,2005年。

中共中央文獻研究室編,《周恩來年譜(1898-1949)》。北京:中共中央文獻出版社,1998年。

王珏口述,林德政訪問記錄整理,《國際明星王珏先生演藝生涯訪談錄》。臺北:國史館,2010年。

- 四川省政協文史資料研究委員會編，《四川近現代文化人物》，第3編。成都：四川人民出版社，1995年。
- 重慶市文化局電影處編，《抗日戰爭時期的重慶電影》。重慶：重慶出版社，1991年。
- 秦孝儀主編，《先總統 蔣公思想言論總集》。臺北：中國國民黨中央委員會黨史委員會，1984年。
- 袁叢美，《袁叢美從影七十年回憶錄》。臺北：國家電影資料館，2002年。
- 陳果夫先生百年誕辰紀念會籌備會編，《陳果夫先生百年誕辰紀念集》。臺北：中國國民黨中央委員會黨史委員會，1991年。
- 賀衷寒，《一得集》，重慶：國民政府軍事委員會總政治部，1938年。
- 黃仁，《王珪九十年的人生影劇之旅》。臺北：新銳文創，2011年。
- 黃仁編，《何非光：圖文資料彙編》。臺北：財團法人國家電影資料館，2000年。
- 黃仁霖，《黃仁霖回憶錄》。臺北：傳記文學出版社，1984年。
- 黎錫編訂，《黎民偉日記》。香港：香港電影資料館，出版年不詳。

三、期刊·報紙

- 《七日談》，上海，1946年。
- 《大公報》，重慶，1924-1949年。
- 《中央日報》，南京、重慶，1928-1949年。
- 《中蘇文化雜誌》，武漢，1938年。
- 《北京晚報》，北京，1980年。
- 《申報》，上海，1924-1949年。
- 《抗戰電影》，武漢，1937年。
- 《和平日報》，南京，1946年。
- 《娛樂》，上海，1935年。
- 《時代電影》，上海，1946年。
- 《掃蕩報》，武漢、重慶，1937-1945年。
- 《黃河月刊》，西安，1940年。
- 《新華日報》，重慶，1941年。
- 《電影與播音》，重慶，1943-1946年。
- 《影畫》，上海，1934年。
- 《勵志》，南京，1934年。
- 《聯合報》，臺北，1955年。

四、專書

- Amlete Vespa 著，邵宗漢譯，《神明的子孫在中國》。重慶：國民出版社，1939 年。
- Kristin Thompson、David Bordwell 著，廖金鳳譯，《電影百年發展史》（*Film History: An Introduction*）。臺北：美商麥格羅·希爾，1998-1999 年。
- Marc Ferro 著，張淑娃譯，《電影與歷史》（*Cinéma et Histoire*）。臺北：麥田出版社，1998 年。
- Paul Virilio 著，孟暉譯，《戰爭與電影》（*Guerre et Cinema*）。南京：南京大學出版社，2011 年。
- 中央陸軍軍官學校史稿編纂委員會，《中央陸軍軍官學校史稿》。臺北：龍文出版社，1990 年影印本。
- 中國現代文學館編，《陳銓代表作·野玫瑰》。北京：華夏出版社，2009 年。
- 李 尼，《歷史傷口：二十年右派尋訪記》。香港：明鏡出版社，2008 年。
- 杜雲之，《中華民國電影史》。臺北：行政院文化建設委員會，1988 年。
- 蕭效欽、鐘興錦主編，《抗日戰爭文化史》。北京：中共黨史出版社，1992 年。
- 胡平生，《抗戰前十年間的上海娛樂社會，1927-1937》。臺北：學生書局，2002 年。
- 袁 晞，《「武訓傳」批判紀事》。武漢：長江文藝出版社，2000 年。
- 國防部中國電影製片廠編，《國防部中國電影製片廠廠史》。臺北：國防部中國電影製片廠，1985 年。
- 國軍政工史編纂委員會編纂，《國軍政工史稿》。臺北：國防部總政治部，1960 年。
- 張英進主編，蘇濤譯，《民國時期的上海電影與城市文化》（*Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*）。北京：北京大學出版社，2011 年。
- 陳佑慎，《持駁殼槍的傳教者：鄧演達與國民革命軍政工制度》。臺北：時英出版社，2009 年。
- 陳鯉庭，《電影軌範》。重慶：中國電影製片廠，1941 年。
- 程季華主編，《中國電影發展史》。北京：中國電影出版社，1963 年。
- 黃 仁，《中外電影永遠的巨星》。臺北：秀威資訊，2010 年。
- 黃 仁，《電影與政治宣傳》。臺北：萬象，1994 年。
- 楊 燕、徐成兵，《民國時期官營電影發展史》。北京：中國傳媒大學出版社，2009 年。
- 葉月瑜主編，《華語電影工業：方法與歷史的新探索》。北京：北京大學出版社，2011 年。

五、論文、專文

孫曉芬，〈鄭用之從影記〉，《民國春秋》，1994年第6期。

陳詠璋，〈特殊的傳播者：中國電影放映隊發展史簡述〉，《福建論壇(社科教育版)》，2009年期6。

陳蘭蓀，〈我所知的「中製」和「中電」兩大影劇廠〉，中國人民政治協商會議西南地區文史資料協作會議編，《抗戰時期西南的文化事業》。成都：成都出版社，1990年。

陸弘石訪問整理，〈探訪歷史——黎莉莉訪談錄〉，《北京電影學院學報》，2000年第1期。

舒文，〈抗日戰爭中的電影放映隊〉，《新文化史料》，1994年第3期。

項筱剛，〈「何日君再來」與中國流行音樂之關係〉，《人民音樂》，2006年第6期。

馮啟宏，〈戰爭與文化——近十年抗戰時期文化史的研究回顧〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，第53期（2006年9月）。

六、英文資料

Hung, Chang-tai, *Going to the People: Chinese Intellectuals and Folk Literature, 1918-1937*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1985.

Hung, Chang-tai, *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Kushner, Barak, *The Thought War: Japanese Imperial Propaganda*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.

Marianne Bastid-Bruguier, "Patterns of Propaganda Organization in the National Revolutionary Movement in China in the 1920s," *The Chinese Revolution in the 1920s*. New York: Routledge Curzon, 2002.

United States Department of State, *Foreign Relations of the United States Diplomatic Papers, 1942. China*, Washington: Government Printing Office, 1942.

七、影像資料

《孤島天堂》。香港：大地影業（中國電影製片廠分廠），1939年。

《風雲兒女》。上海：電通公司，1935年。

《惡夢初醒》（片段）。臺中：中國電影製片廠、農業教育電影公司，1950 年。

《最後島嶼（一）再見舟山》，紀錄片。臺北：長天傳播製作，2011 年。

《塞上風雲》。重慶：中國電影製片廠，1940 年。

《漁光曲》。上海：聯華影業，1934 年。

The Battle of Midway. U.S. Navy, 1942.

Triumph des Willens. Universum Film AG, 1935.

Why We Fight (series). U.S. Army Special Service Division, 1942-1945.